Cena Zł 90.—

NAUKA I SZTUKA

MIESIĘCZNIK

ROK II — LIPIEC-SIERPIEŃ 1946 — Nr 7-8 (10-11)

Zawiera:

WARSZAWA — WROCŁAW — JELENIA GÓRA

Wydano z zasiłku Ministerstwa Kultury i Sztuki, Ministerstwa Oświaty
oraz Wojewódzkiego Urzędu
we Wrocławiu.

Wydawca: Zespół „Nauka i Sztuka"

Redaktorzy: Julian Krzyżanowski i Stefan Kuczyński

Redakcja: Warszawa, Krak. Przedmieście 26, Uniwersytet

Wydawnictwo: Jelenia Góra, Norwida 9

Skład główny w księgarni Sp. Wyd. „Czytelnik", Wrocław, Krupnicza 13.

NAUKA i SZTUKA
MIESIĘCZNIK
TOM IV LIPIEC-SIERPIEŃ 1946 NR 7-8 (10-11)

Julian Krzyżanowski

CZCICIELE ŚWIATŁA

Dziesięciolecie, które przeżywamy obecnie, jest niezwykle bogatym okresem rocznicowym i żałować trzeba, że w połowie swej pierwszej, warunki bowiem wojenne zdusiły u nas pracę naukową, przeszło ono niezauważone, w połowie zaś drugiej nie będzie chyba lepiej, trudno bowiem przypuścić, by wyrwy w potwornie zdziesiątkowanym świecie pracowników naukowych dało się w tak krótkim okresie czasu zapełnić. Bogactwo zaś rocznic jest niezwykłe ilościowo i jakościowo, w odległym bowiem od nas o wiek dziesięcioleciu 1840—1850 zbiegły się dwie serie dat literackich rzadkiej wagi. Z jednej tedy strony, jak wiadomo każdemu, kto choćby najpobieżniej orientuje się w dziejach literatury polskiej, na schyłek pierwszej połowy ubiegłego wieku przypada pojawienie się wybitnych dzieł i arcydzieł naszej literatury romantycznej jak: „Prelekcje paryskie" Mickiewicza, „Przedświt" Krasińskiego, „Beniowski" i „Król Duch" Słowackiego, młodzieńcze poezje Norwida i Lenartowicza, „Skargi Jeremiego" Ujejskiego i cała lista rzeczy innych, jak choćby powieści Kraszewskiego i Korzeniowskiego lub rozprawy Libelta, oraz publicystów emigracyjnych, rzeczników rewolucyjnej myśli społecznej. Z drugiej strony na omawiane dziesięciolecie przypadają daty narodzin wielu świetnych i najświetniejszych pisarzy, którzy zabłysnąć mieli w najrozmaitszych dziedzinach kultury literackiej czasów późniejszych. Ilu ich było i jak ich wskazuje dorywcze zestawienie lat urodzenia i nazwisk: 1841 Eliza Orzeszkowa i Józef Tretiak, 1842 Maria Konopnicka, 1843 Kazimierz Chłędowski, Władysław Łoziński, Ignacy Radliński, 1844 Adam Kryński, 1845 Jan Baudouin de Courtenay, Zygmunt Gloger, 1846 Bronisław Chlebowski, Roman Pilat, Henryk Sienkiewicz, Stanisław Szczepanowski, 1847 Aleksander Głowacki tj. Bolesław Prus, Aleksander Rembowski, 1848 Antoni G. Bem, Piotr Chmielowski, 1849 Michał Bobrzyński, Jan Czubek, Klemens Junosza, Józef Kotarbiński, Aleksander Świętochowski, Zofia Urbanowska, 1850

Adam Krechowiecki, Antoni Sygietyński. Ilość wymienionych nazwisk możnaby z łatwością powiększyć, wystarcza ich jednak, by zdać sobie sprawę z ciężaru gatunkowego ludzi, o których tu idzie, ludzi, z których niejeden doczekał się monografii, gdy inni doczekać się ich winni co rychlej, o ile dzieje naszej kultury naukowej, literackiej, polityczno-społecznej nie mają pozostać kartą niezapisaną i polem dowolnych a niedokładnych domysłów.

Odczucie doniosłości zwrotu „Sto lat mijało" nie ma w takich warunkach niczego wspólnego z łatwym upodobaniem w jubileuszach i podobnych im, przygodnych świętach kulturalnych. Stwierdzenie stuletniego dystansu od dziesięciolecia tak bogatego w daty bibliograficzne i biograficzne ma swą głęboką i nieco zaskakującą wymowę dla obserwatora i badacza naszej kultury. Odległość wieku wydaje się dostateczna, by zmierzyć i zważyć tylekroć roztrząsane a wciąż tak aktualne zagadnienia spadku romantycznego w naszym życiu nie tylko literackim ale i społeczno-politycznym. Pisząc te słowa mam przed oczyma najnowszy numer jednego z naszych młodych tygodników z artykułem wstępnym, rozpatrującym tragiczne wydarzenia roku 1944 w świetle ideologii romantycznej („Mierz siły na zamiary"), tej ideologii, która wydźwięk swój najpełniejszy, a raczej najbardziej krańcowy znalazła właśnie w dziełach, które powstały przed stu laty. Stulecie wydaje się okresem nawet w życiu narodu dostatecznie długim, by przezwyciężyć upiory tego, co było aktualną dzisiejszością niegdyś, a co dzisiaj staje się zmorą życia zbiorowego, w swym śnie lunatycznym żywą dotąd bo nieprzezwyciężoną. Ze zmorą tą mocowało się wielu z pisarzy, wymienionych przed chwilą, w pracach swych bowiem spotykali się ustawicznie z jej oddziaływaniem bezpośrednim. Niejeden z nich odszedł bardzo dawno, innych jednak znało się ze słyszenia lub widywało w latach przedwojennych. Wszak Świętochowski zmarł niedługo przed wojną, Urbanowska zaś bodajże tuż przed jej wybuchem. I dlatego właśnie stwierdzenie, że dzisiaj byliby to starcy stuletni tak zaskakuje, nawet bowiem ci, którzy nie żyją od lat kilkunastu czy nawet kilkudziesięciu, jak Prus, Sienkiewicz, Orzeszkowa, Konopnicka, wydają się nam zazwyczaj bliscy, żywi, dzisiejsi. Jakżeż więc na nich odbija się odległość lat stu, dzieląca nas od ich urodzin?

Dla ułatwienia sobie zadania zwężyjmy zakres samego zagadnienia, ograniczając je do spraw wyłącznie literackich, tj. eliminując całą ogromną, a mało dotąd znaną dziedzinę pro-

blematyki zarówno naukowej jak polityczno-społecznej. Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, jak z perspektywy lat okrągło pięćdziesięciu przedstawia się dorobek pisarzy, którzy zrodzeni przed stu laty, a więc ok. r. 1850, wypowiedzieli się w całej pełni ok. r. 1900, a więc w chwili, gdy naturalnym biegiem rzeczy, niezakłóconym przez katastrofy historyczne, życie ich bowiem przypadło na epokę wyjątkowo spokojną, mogli na pracę swą spoglądać jako na zamknięty i skończony łańcuch czynności, ważnych i dla nich samych i dla tych, dla kogo je podejmowali i przeznaczali.

Tak ustalona perspektywa historyczna wobec pokolenia, czynnego literacko w ciągu lat trzydziestu lub czterdziestu po powstaniu r. 1863, pozwala nam pokusić się o znalezienie jakiejś zwięzłej farmuły, w której syntetycznie zamknąć by można istotną postawę tego pokolenia wobec najważniejszych zagadnień życia. Formułę tę określić można jako kult światła, występujący zupełnie wyraźnie zarówno w poezji jak w prozie artystycznej. „Szukajcie prawdy jasnego promienia", „Trzeba naprzód iść i świecić", „Zejdź jasna jutrznio! Rozlej światła strumień po ziemi życia nowego spragnionej" — tak brzmią aforystyczne jej ujęcia u Asnyka. „Wierzę w światła potęgę i w ducha zdobycze" — rozpoczyna się „Credo", programowy wiersz Konopnickiej, wzdychającej do słońca by rozjaśniło świat, „żeby w światło się podniosły powieki", poszukiwaczki piękna, pielgrzymującej w jego „słoneczny chram". Prus filozoficzną parabolę „Cienie" kończy programową refleksją: „Każdy niesie drobny płomyk nad głową, każdy na swojej ścieżce roznieca światło, żyje niepoznany, trudzi się nieoceniony a potem znika jak cień". Dygasiński w noweli „Kult światła" wkłada w usta umierającego żarliwą modlitwę: „Światły, jasny, wszechtwórczy Panie! . . . Światło . . . światło . . . słońce . . . promienie życia mego . . . tam w ciemność niosę . . . Nie, nie! Światło nie ginie!" On też na schyłku swej kariery zdobędzie największe uznanie „Godami życia", nieudanym zresztą poematem prozą o walce światła z ciemnością w życiu przyrody. Sygietyński wreszcie swą opowieść o „Skałotoczu palczaku", nikłym małżu, zamyka apoteozą stworu, który pozbawiony wzroku, „komu świecił, nie sobie". Ilość przytoczeń dałaby się łatwo zwielokrotnić, już jednak podane mają swą wymowę, uzasadnioną związkiem ich z całą twórczością najwybitniejszych pisarzy tych czasów. Światło w ich ujęciu, prócz sensu dosłownego, ma drugi jeszcze, przenośny, znaczy oświatę, co najprozaiczniej sformułowała Konopnicka, każąc

(w noweli „U źródła") wzdychać pątniczce kalwaryjskiej: „Miałby człowiek naukę dobrą, nie byłoby po świątu tych morów i ciężkości dusznych, samo by się niebo bliż ziemie nakłoniło, i człowiek świętym by się ostał".

Westchnienie to, po odjęciu mu zabarwienia religijnego, znaleźć by się mogło w kodeksie zasad wyznawanych przez człowieka wieku Oświecenia, co dziwić nie powinno, gdy się zważy, że czołowi przedstawiciele okresu, który u nas przyjęto nazywać czasami Pozytywizmu, a więc właśnie drugiej połowy w. XIX, niejednokrotnie dostrzegali pewne pokrewieństwo z swymi przedromantycznymi, a więc „oświeconymi" przodkami kulturalno-literackimi. Istotnie też, idąc szlakiem tych spostrzeżeń, w literaturze czasów pozytywizmu doszukać się można wielu cech wspólnych z dążnościami racjonalistów literackich w. XVIII, cech jednak skrzyżowanych z innymi, odziedziczonymi po romantyzmie. Stąd właśnie era czcicieli światła wywierać może wrażenie epoki wybitnie wieloprądowej, okresu ścierania się zasad przeciwnych, jakkolwiek przy bliższym w rzecz wniknięciu okaże się, iż wrażenie takie nie jest dokładnym odtworzeniem ówczesnej rzeczywistości. W twórczości bowiem każdego niemal z wybitnych pisarzy tych czasów, wyjąwszy jednego chyba Świętochowskiego, fanatycznego racjonalistę, który z przyjętej postawy konsekwentnie wyciągał najdalsze wnioski, rysują się kolejne stadia niechęci i życzliwości do spadku ideowego i artystycznego po romantyzmie, wiodące ostatecznie do zajęcia platformy syntetycznej, postawy, w której antynomie obydwu kierunków, romantycznego i antyromantycznego, dawały pozytywny stosunek do życia stanowiący o jednolitości całej epoki. Pisarze, proklamujący, jak Orzeszkowa, zdecydowaną niechęć do drobiazgowej analizy psychologicznej jednostki ludzkiej, w czym celowali romantycy, a skupiający swe zainteresowania w socjologicznej analizie zjawisk życia zbiorowego, prędzej lub później dochodzili do, udanych lub nie to w tej chwili obojętne, prób połączenia obydwu tych pozornie sprzecznych stanowisk. Sąsiedztwo „Rodziny Połanieckich" i „Bez dogmatu" u Sienkiewicza, „Lalka" u Prusa, przejście Orzeszkowej od rozległych malowideł z życia prowincjonalnego do analizy komplikacyj psychologicznych, wywoływanych przez „argonautykę", poszukiwanie kariery w środowiskach obcych („Ad astra"!) — oto wymowne ilustracje zabiegania o równowagę ideowo-artystyczną u pisarzy czołowych, za którymi idą w tym samym kierunku ich satelici. Podobnie ma się sprawa tak znamien-

nego dla naszych romantyków kultu bohaterstwa. W pokoleniu Prusa znika oczywiście ulubiony schemat romantyczny, nakazujący łączenie roli poety z rolą bojownika o ideały polityczne; ideał ten przeżył się, nie miał oparcia w życiu i tym właśnie tłumaczyć trzeba jego zanik w literaturze, jakkolwiek czynnikiem dodatkowym mogły tu być również względy na cenzurę, zwłaszcza carską, tępiącą starannie przed r. 1905 wszelkie aluzje do walki o niepodległość. Z tym wszystkim zanik ten nigdy nie był całkowity. Czołowi mianowicie literaci epoki uciekali się do najrozmaitszych wybiegów, jak np. przerzucanie akcji dzieł w przeszłość, w czasy „Potopu" czy „Faraona", by w ten sposób nawiązać do tradycji romantycznej i spłacić dań wielbionemu przez nią bohaterstwu, jakkolwiek równocześnie, zgodnie z nastawieniem swych czasów problematykę indywidualistyczno - polityczną rozbudowywali składnikami biegunowo odmiennymi, społecznymi w sensie psychologicznym i socjologicznym. Typowym przykładem są tu dzieje Wokulskiego lub Ramzesa, rzucone na tło życia zbiorowego tak rozległe, iż roztapiają się w nim i nikną przerosty psychiki jednostkowej.

Upodobanie w rozległych, panoramicznych ujęciach życia zbiorowego odbiło się bardzo korzystnie na rozwoju powieści, na poszerzeniu i urozmaiceniu jej tematyki. Sięgnęła ona tedy w dziedziny, przez romantyków penetrowane bardzo jednostronnie, w życie chłopa i życie miasta. Stanowisko wobec tych zjawisk dawniejsze, filantropijne lub satyryczne, pozytywne lub negatywne, stopniowo i nieznacznie ustąpiło miejsca zainteresowaniom nowym, bardziej obiektywnym i doprowadziło do dzieł takich, jak „Placówka", „Cham", „Beldonek", „Biedronie", w których Prus, Orzeszkowa, Dygasiński czy Sewer spojrzeli na sprawy chłopskie jako na wartości autonomiczne, uderzające swą odrębnością i nieprzeczuwaną głębią zagadnień, godnych uwagi twórców i odbiorców literackich. Gdy dawniejsza powieść obyczajowa nie wychodziła po za opłotki stosunków ziemiańskich, okazyjnie tylko zapuszczając się w rojowisko miejskie, obecnie w dziełach takich jak „Lalka", „Emancypantki", „Rodzina Połanieckich", „Argonauci", wprowadzała motywy urbanistyczne, oparte na obserwacji stosunków Warszawy, Lwowa, Wilna, Krakowa, przygodnie również Paryża czy Rzymu, zabiegając niejednokrotnie o wydobycie i ukazanie czynników socjologiczno-ekonomicznych, decydujących o charakterze nowoczesnych skupisk ludności. Dzięki temu na kartach powieściowych zarysowały się

takie osobliwości, jak początki przemysłu polskiego, zwłaszcza naftowego, oraz ożywione stosunki polityczne, wyrażające się w powstaniu nowych stronnictw, jakkolwiek sprawy te, poruszane i oświetlane przez Gruszeckiego, Lama czy Sewera nie wyszły poza stadia wstępne i nie wystąpiły z pełną plastyką. Z innych zagadnień nowoczesnych, podejmowanych zresztą już dawniej, teraz jednak studiowanych i oświetlanych bardzo starannie, powieść notowała skwapliwie przypływy i odpływy kwestii żydowskiej, przyczem Orzeszkowa, Prus, Bałucki, Junosza, Łętowski, Konopnicka reprezentowali stanowisko obiektywne i zdecydowanie humanitarne: nie skrywając ujemnych stron działania masy żydowskiej na wsi i w mieście, zdobywając się nawet na utwory, które uznać by można za rodzaj historii naturalnej pewnych typów, jak biografia lichwiarza, Kaltkugla u Junoszy, podkreślali prawa grupy żydowskiej do odpowiedniego miejsca w społeczeństwie polskim, uzasadniane niepospolitymi walorami jednostek takich, jak Meir Ezofowicz i jemu podobni.

Rozległość horyzontów i głębia perspektyw powieściowych owych czasów tłumaczy się zarówno pochodzeniem pisarzy, jak trybem ich życia, jak wreszcie poglądami ich na zadania literatury.

Niemal wszyscy oni należeli do szeregów świeżo powstałej inteligencji miejskiej, wyrosłej dzięki zasileniu ludności mieszczańskiej dopływem jednostek z zrujnowanego ziemiaństwa. Obok potomków tych dwu grup wystąpiła nieznaczna ilość „mechesów", jak ich nazywał Gawalewicz, tj. spolszczonych Żydów, skupiających się przeważnie w redakcjach warszawskich, znakomitych często organizatorów nowoczesnej prasy codziennej i periodycznej. Bez względu na pochodzenie klasowe, pisarze czasów Sienkiewicza stanowili grupę jednolitą, obserwującą życie z bruku miejskiego, a zarazem doskonale obeznaną z stosunkami wiejskimi, i dzięki temu zdolną do przełamania dawniejszej wyłączności, związanej z oknem dworu na wsi, skąd generacja poprzednia niemal bez wyjątku spoglądała na świat. Do spotęgowania różnorodności w obrębie owej jednolitej grupy przyczyniło się wymieszanie terytorialne pisarzy. Z jednej więc strony wielu emigrantów popowstaniowych, jak Asnyk lub Władysław Bełza, pracowało w Krakowie i Lwowie, z drugiej energiczni Krakowianie czy Lwowiacy, jak Edward Lubowski, Julian Łętowski, Artur Gruszecki, Włodzimierz Zagórski czy Marian Gawalewicz, osiedlali się w Warszawie, gdzie doskonale asymilowali się w nowym

środowisku i dochodzili w nim dużego znaczenia i wpływu. Działalność czołowej firmy tych czasów, Gebethnera i Wolffa, mającej centralę wydawniczą w Warszawie a ruchliwy oddział w Krakowie, zaspokajała potrzeby ogólnopolskie, a w tym samym kierunku szła prasa, poświęcająca literaturze bardzo wiele miejsca na swych łamach. Tygodniki warszawskie czytywane były powszechnie we wszystkich dzielnicach, dzienniki zaś krakowskie i lwowskie, jak „Czas", „Nowa reforma" i „Gazeta lwowska" chętnie drukowały utwory pisarzy zakordonowych", z Sienkiewiczem i Orzeszkową na miejscu pierwszym, przyczem odcinki ich przynosiły niejednokrotnie teksty dzieł w postaci ich niecenzuralnej a więc autentycznej, jak choćby „Z pamiętnika warszawskiego korepetytora", nowelę, która w wydaniu książkowym zmieniła się w „Z pamiętników poznańskiego nauczyciela".

Szczegóły to nie obojętne, praca bowiem pisarska związała się tu bardzo ściśle z dziennikarską, a związek ten odbił się bardzo znamiennie na charakterze całej twórczości literackiej. W okresie mianowicie pozytywizmu pisarstwo stało się zawodem, mającym zapewnić ludziom pióra godziwe utrzymanie, które literaci dawniejsi, siedzący na wsi, czerpali ze swych majątków. Teraz dopiero zniknął typ, do niedawna pospolity, obecnie reprezentowany szczątkowo przez niedobitków, jak Orzeszkowa, Bliziński i Rodziewiczówna, typ pisarza gospodarującego na wsi, w wolnych chwilach parającego się literaturą i wysyłającego swe prace do miasta. Ponieważ jednak nasz rynek książkowy był zbyt szczupły, by dostarczyć zarobku falandze pisarzy, powstał nowy typ literata, dziennikarz, który w chwilach wolnych od zajęć redakcyjnych zajmował się pisaniem powieści, dramatów czy poezyj. Niejednokrotnie przekształcał się on w cygana restauracyjno-kawiarnianego, skwapliwego konsumenta alkoholu, osobnika dostarczającego mniej materiału do Plutarcha literackiego niż do zabawnych a mało budujących anegdot.

Praca dziennikarska nie zawsze wychodziła na zdrowie literaturze. Wprzężony do pługa redakcyjnego, do zajęć nie zawsze literacko-publicystycznych lecz również do obowiązków ściśle dziennikarskich, pisarz ówczesny w najlepszym razie dochodził do felietonu lub „kroniki", by prędzej czy później zdobyć sobie godność sternika nawy duchowej czytelników pisma. Tak było z „posłem prawdy" Świętochowskim, tak z Lamem, Prusem i Sienkiewiczem. Zdarzało się, i to często, że z zadań tych pisarz wywiązywał się wierszem, za-

pełniając rymami wolne kąciki dziennika. Zagórski, Rodoć, Gomulicki i młodszy od nich Or-Ot byli typowymi przedstawicielami takich „rymarzy" i producentami takiej „poezji stosowanej". Wypadek ostatni doskonale ilustruje żałosne literacko wyniki przedstawionych stosunków. Nawet bowiem wtedy, gdy pisarzowi-publicyście udawało się napisać powieść, już to bezwiednie ulegając naciskowi środowiska, do którego nawykł, już to z góry przewidując jego wymagania, dostosowywał ją do pisma, w którym miała się pojawić. Niekiedy adaptację bezceremonialnie ułatwiał i załatwiał ołówek redaktora, przyczem zdarzały się nieporozumienia zgoła zabawne. Wiemy tedy, że redakcja „Kłosów" powykreślała Orzeszkowej w tekście „Meira Ezofowicza" mnóstwo obserwacyj dla życia żydowskiego niezupełnie korzystnych oraz że wymierzona przeciw antysemityzmowi „Mirtala" tej samej autorki długo czekać musiała na druk, redaktor bowiem obawiał się, by powieści o stosunkach rzymsko-żydowskich nie poczytano właśnie za wystąpienie antysemickie. Stąd, pod ciśnieniem życia codziennego, utylitaryzm stał się stanowiskiem wszystkich niemal pisarzy pozytywnych, utwory ich, z reguły drukowane najpierw w prasie stanowiły zbeletryzowaną ilustrację zasad polityczno-społecznych i filozoficzno-moralnych danego pisma. Stąd ogromna większość produkcji powieściowej i nowelistycznej epoki Prusa i Orzeszkowej ma charakter tendencyjny, autorzy jej bowiem, w większości literaci-publicyści, propagowali z ujmą dla poziomu artystycznego swych dzieł hasła społeczne, poczytywane za pożyteczne, zwalczali zaś to, co uchodziło za szkodliwe dla życia zbiorowego. Oczywiście dzieła kilku wielkich artystów, którzy nieraz dopiero w miarę usprawnienia swego warsztatu pisarskiego dochodzili do wyżyn sztuki słowa, utrzymały się mimo a nieraz nawet wbrew swej tendencji, nawet jednak u najwybitniejszych spotyka się utwory, jak wczesne powieści Orzeszkowej lub jak starcze powieści Prusa i Sienkiewicza o rewolucji r. 1905, gdzie tendencja, przesadne uwypuklenie zawartości publicystycznej, okazała się zabójcza dla samych utworów.

Zasadami podstawowymi, których przerosty dawały tendencyjność, były naczelne hasła Pozytywizmu w wielorakim znaczeniu tego wyrazu, a więc: walka z wybujałościami romantycznymi, z przesadą uczucia i wyobraźni, kult rozumu, niekiedy chłopskiego zdrowego rozsądku, wyrażany — jak wiemy — w kulcie światła, następnie w podkreślaniu konieczności trwałych związków z kulturą umysłową Zachodu, propago-

wanie nauki we wszelkich jej odgałęzieniach, a wreszcie zalecanie praktycznej organizacji wiedzy w skali bardzo rozległej, bo obejmującej zarówno kulturę filozoficzną na szczytach jak poziomą organizację oświatowo-szkolną na nizinach.

Wspólnym zaś mianownikiem tych wszystkich spraw, obejmujących całość życia jednostkowego i zbiorowego stało się, zrywające z indywidualizmem romantycznym, poczucie conajmniej silnego związku jednostki z jej grupą społeczną przeradzające się bardzo często w kult zbiorowości, jako czynnika nadrzędnego w sensie nie tylko logicznym ale i biologiczno-społecznym. Ta nowa postawa solidarności społecznej, jako postulatu spełnianego przez pisarzy, odbierała ich wystąpieniom charakter kaznodziejski, łagodziła dydaktyzm, stwarzała pomost do artystycznego ujmowania problemów publicystycznych, równocześnie zaś automatycznie wzmagała doniosłość pracy literackiej, w obrębie tej pracy bowiem, przynajmniej na jej szczytach ścierały się ostrza uroszczeń indywidualistycznych i zbiorowych, doprowadzając drogą kompromisu do ich harmonijnego współżycia i współdziałania.

Do tego dochodził duży kompleks spraw praktycznych, w którym występowały dodatnie strony podwójnej działalności pisarskiej, literacko-dziennikarskiej. Literatura mianowicie czasów Prusa, w stopniu bodaj czy nie wydatniejszym niż jej romantyczna poprzedniczka, usiłowała budować swiadomość zbiorową społeczeństwa, za podstawę jej przyjmując jednak nie romantyczny postulat walki lecz a n t y r o m a n t y c z n y, p o z y t y w n y p o s t u l a t p r a c y. Przeróżne dziedziny tej pracy zbiorowej znane były pisarzom z praktyki dziennikarskiej, prasa bowiem przygotowywała grunt do ujęć literackich i chcąc dzisiaj w całej pełni zrozumieć to czy inne szczytowe dzieło epoki, po odpowiednie komentarze sięgać musimy do prasy ówczesnej. Zgodnie z tym literatura sygnalizowała istnienie zagrożonych „placówek", głosiła konieczność odrzucenia tego wszystkiego, co nie wytrzymało próby życia, usiłowała uchwycić i wskazać doniosłość zachodzących przemian społecznych i nawet przewidzieć szlaki rozwojowe, na których społecznie cenne zjawiska osiągnąć mogły swój pełny rozkwit.

W tak rozumianej tematyce literatury pozytywistycznej tkwiła równocześnie zasada pracy pisarskiej, w znacznej mierze wyznaczająca charakter całego dorobku twórczego epoki. Zasada rzetelnej, starannie przygotowanej i porządnie wykonanej roboty pisarskiej, rzemiosła pisarskiego. Wpraw-

dzie stare nawyki romantyczne sprawiały, że umiejętność pisania powieści lub dramatów uchodziła za coś wyższego od pracy publicystycznej, że posiadacze tej umiejętności chętnie uważali się w duchu za pomazańców sztuki nawiedzanych przez natchnienie, z tym wszystkim górne pojęcie natchnienia obniżyło się znacznie, sprozaiczniało, praktyka bowiem dowodziła, że zdobycie przelotnego uznania u czytelnika „natchnionym pomysłem" trwałego chleba nie daje. Chcąc czytelnika tego trwale pozyskać, trzeba było przemawiać doń językiem zbliżonym do szarego języka nauki, języka faktów naukowych, tych zaś nie zdobywa się samym natchnieniem. Sienkiewicz, któremu pierwsi już krytycy wytykali błędy topograficzne w „Ogniem i mieczem", dzieła późniejsze przygotowywał przy pomocy gruntownych studiów terenowych i historycznych. Zasięgał przy tym rady fachowców! Zasada . . . Trzeba się uczyć, przeminął wiek złoty" swobodnych lotów wyobraźni obowiązywała owoczesnych pisarzy niemal stale, nawet przed wprowadzeniem rygorystycznych zasad naturalizmu, uznawanych nie tylko przez zwolenników tego kierunku; stąd powieści obyczajowo-społeczne wyrastały ze studiów wręcz reporterskich, zarówno u Dygasińskiego, który przez kilka lat gromadził materiały do nieudałej zresztą „Gorzałki", jak u Gruszeckiego, który bardzo dokładnie zapoznał się ze stosunkami w zagłębiu naftowym borysławskim, nim zdecydował się wprowadzić je na karty swych powieści; stąd powieści historyczne wyzyskiwały starannie dorobek naukowy historiografii ówczesnej, obojętna czy autorami ich byli Sienkiewicz, Jeske-Choiński, Adam Krechowiecki, czy Wiktor Gomulicki. Dokładność obserwacji, umiejętność posługiwania się jej wynikami, nawet budowania uogólnień publicystycznych czy naukowych, zastąpiły dawniejsze natchnienie, a raczej, gdy romantyczni ojcowie wstydliwie ukrywali wysiłek włożony w intelektualne opanowanie tematu, pozytywistyczni synowie chętnie się doń przyznawali w listach do przyjaciół i . . . wydawców.

Wynikiem zastąpienia irracjonalnego natchnienia przez racjonalną pracę stał się realizm jako postawa twórców i jako zabarwienie ich wytworów. Rezygnując z „wyobrażeń wytwórczych", tak miłych romantykom płodów czystej wyobraźni, na rzecz „wyobrażeń odtwórczych", zdobywanych drogą dokładnej obserwacji, czego wyrazem stały się zalecane przez pionierów naturalizmu „fotografie życia", obserwacji o ścisłości nieraz naukowej, mogącej równie dobrze znaleść

zastosowanie w studiach z zakresu psychologii lub socjologii lub którejś z nauk przyrodniczych, pisarze czasów pozytywizmu do wymagań swej sztuki nagiąć umieli narzędzie wyrazu artystycznego, odpowiednio przyrządzony język potoczny. Dzięki takiej postawie, takiemu doborowi składników tematycznych i takiemu posługiwaniu się tworzywem językowym realizm zapanował w czasach pozytywizmu niepodzielnie, obejmując nie tylko prozę powieściową i dramatyczną, ale sięgając również w dziedzinę poezji.

Ilość i jakość pracy wkładanej w twórczość literacką odbiła się bardzo wydatnie na jej produktach, na ich charakterze stylowym i na charakterze całej produkcji literackiej pokolenia pozytywnego, tak że dzisiaj, z perspektywy półwiecza dostrzega się zupełnie wyraźnie jednolity jego styl w literaturze. Na czymżeż więc styl ten polega?

By na pytanie to, przez naszą historiografię literacką w ogóle nie stawiane, poprawnie odpowiedzieć, sięgnąć trzeba do uwagi, poprzednio już rzuconej, o wyraźnych i świadomych związkach między pozytywizmem o Oświeceniem. Jeśli uwaga ta była słuszna, to z góry przyjąć można, że literatura, której podłożem myślowym był pozytywizm, a więc odmiana racjonalizmu, za której twórcę uważa się Augusta Comte'a, a której rzecznikami stała się cała grupa myślicieli angielskich, zwłaszcza Millowie i Spencer, będzie wykazywała pewien pokost klasycystyczny, podobnie jak literatura wyrosła na gruncie racjonalizmu czasów Oświecenia. Bliższe wniknięcie w istotę dorobku pisarskiego ludzi czasu Sienkiewicza dostarcza rozstrzygających argumentów na rzecz takiego ujęcia sprawy. Pomijając tedy całe mnóstwo cech wtórnych, za istotną, tak wyraźną, iż za łącznik obydwu epok bez wahania uznać ją można, poczytać trzeba organicznie z charakterem ich związany racjonalistyczny optymizm. Przekonanie mianowicie o doskonałości intelektu konsekwentnie wieść musiało wyznawcę racjonalizmu do przekonania, iż rozum potrafi zabezpieczyć pomyślny postęp człowieka i umożliwić mu osiągnięcie doskonałości, zdolnej przezwyciężyć zło w życiu indywidualnym i zbiorowym. I to przezwyciężyć je własnymi siłami człowieka czy ludzkości, bez uciekania się do ingerencji czynników rozumem niepoznawalnych. A takie właśnie przekonanie, okazyjnie ostro podkreślane przez zdecydowany antyklerykalizm większości pisarzy pozytywnych, cechowało najwybitniejszych z nich, znajdując wyraz jużto bezpośredni w takich czy innych manifestach, enuncjacjach teoretycznych,

jużto pośredni, w optymistycznie skierowanych zabiegach ustrojowych ich dzieł, choćby opłacanych takimi niekonsekwencjami, jak swoista ideologia „Rodziny Połanieckich" albo „Non omnis moriar" w finale „Lalki". Słowem, w przeciwieństwie do pesymizmu romantycznego, kultura literacka okresu pozytywnego, jak przystało na epokę klasycyzującą, miała nastawienie zdecydowanie optymistyczne, nieodłączne od niezachwianej wiary w postęp i w ostateczne zwycięstwo człowieka oświeconego, człowieka pracy nad wszelkimi przeciwnościami. Tak było w powieści, tak w dramacie (Świętochowskiego „Duchy"), tak w poezji zarówno epickiej (Konopnickiej „Pan Balcer w Brazylii") jak lirycznej (Asnyka „Nad głębiami").

Temu jednolitemu nastawieniu filozoficznemu towarzyszyła wyraźna predylekcja do wątków i motywów antycznych, daleko częstszych i pospolitszych u pisarzy rówieśnych Sienkiewiczowi, aniżeli u przedstawicieli poprzedniego pokolenia romantycznego. „Quo vadis", „Mirtala", „Faraon", „Gasnące słońce", „Ostatni Rzymianie", świadczą wymownie o zainteresowaniu światem przeszłości grecko-rzymskiej u powieściopisarzy, „Aspazja", „Althea", „Gród siedmiu wzgórz" czy choćby niewydarzona „Westalka" (Orzeszkowej) pozwalają dostrzec to samo u dramaturgów, w produkcji zaś lirycznej dość wymienić utwory Konopnickiej i Asnyka, osnute na motywach z historii i sztuki starożytnej. Gdy romantycy, odwracając się od chwili bieżącej, uciekali wyobraźnią najchętniej w średniowiecze, pisarze pokolenia następnego wypowiadali się ustami Orzeszkowej, gdy usprawiedliwiając się, że zdradza współczesność, mówiła: „odetchnięcie przez chwilę powietrzem rozległych przestrzeni, wielkich kolizji, uczuć i namiętności, chwilowe mieszkanie pośród portyków, kolumnad, posągów, tog wspaniałych i malowniczych stolli nie przeszkodzi wcale dalszemu opisywaniu ... całej mierności tej, z której składa się życie powszednie, życie zatopione w malutkich zachodach i oblane nudnymi smutkami."

Przy całej doniosłości predylekcyj tematycznych, nie podobna uznać ich za kryterium ani jedyne ani rozstrzygające. Znaczenie daleko większe miały czynniki natury formalnej, kompozycyjnej i stylistycznej, znamienne dla klasycystów pozytywnych. W ogromnej mianowicie większości pisarze zarówno czołowi jak ich satelici, pisarze drugorzędni, zwracali baczną uwagę na wymagania rzemiosła literackiego i zależny od nich poziom artystyczny utworów. Zrywając tedy z upo-

dobaniami pokolenia poprzedniego, ze skłonnością do ustrojów otwartych, do struktur fragmentarycznych, dawali dzieła starannie przemyślane i zamknięte, nawet tam, gdzie — jak w Trylogii Sienkiewicza lub „Duchach" Świętochowskiego — pomysły literackie otrzymywały postać cykliczną. Tym właśnie tłumaczy się używanie przez Sienkiewicza szablonów ustrojowych w powieści odznaczających się geometryczną wprost jasnością układu, tym upodobanie w noweli u pisarzy, którzy — jak Prus — nie posiadali zdolności do kompozycyj rozległych, gdy w noweli, formie o wyraźnym ustroju dramatycznym, można było osiągać precyzję strukturalną bez nadmiernego wysiłku. Tu wreszcie upatrywać można źródła skłonności, zmierzającej do wyniesienia prozy powieściowej na poziom poezji, wydobycia z niej tchnienia epickiego przez zastosowanie odpowiedniej ornamentyki stylowej, jak robił Sienkiewicz, lub ścisłości epigramatu, tak znamiennej dla nowel Świętochowskiego, przyczem dwa te nazwiska reprezentują najwyższy poziom świadomej pracy twórczej, ustalony w dziejach naszej prozy artystycznej o charakterze powieściowym i nowelistycznym.

W poezji zjawisko to siłą rzeczy wystąpić musiało znacznie wyraziściej. Istotnie też wiersze Asnyka, obojętna filozoficzne czy historyczne, podobnie jak wiersze Konopnickiej, zwłaszcza późniejsze, w zbiorach „Hellenica" lub „Italia", świadczą o niesłychanie skrupulatnej, cyzelerskiej pracy literackiej, o niezwykle starannym gładzeniu i szlifowaniu utworów, by treść prozaiczną, odpowiedniejszą dla artykułu dziennikarskiego, lub erudycyjną, nadającą się bardziej do traktaciku filozoficznego lub rozdziałka korespondencji z wycieczki do muzeum włoskiego, uskrzydlić i zmienić w przejaw prawdziwego piękna.

Dzięki owym dwu dążnościom, podnoszeniu prozy na wyżyny poezji a ujmowaniu w poezji zagadnień raczej prozaicznych, klasycyzm pozytywny osiągnął wyrównanie różnic między poezją i prozą, podobnie jak wyrównywano je w okresach Renesansu czy Oświecenia. Obecnie pomostem, na którym proces ten wystąpił szczególnie wyraźnie, stała się przede wszystkim nowela, ilością i jakością swych czołowych okazów wysuwająca się na pierwsze miejsce w produkcji pokolenia, nowela, która pod piórem Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza, Konopnickiej, Sygietyńskiego, Gomulickiego, Szymańskiego i wielu innych, niedocenionych i zapomnianych mistrzów pióra, może z powodzeniem rywalizować z głośniejszą od niej po-

wieścią, doskonałym narzędziem literackim, wyrażającym potrzeby i aspiracje duchowe zdemokratyzowanej epoki.

Tym się właśnie tłumaczy, że w rozważaniach dotychczasowych, zgodnie zresztą z danymi bibliograficznymi, pozwalającymi statystycznie stwierdzić nikłość ilościową zarówno dramatu jak poezji, nacisk padał jeśli niewyłącznie to przeważnie na prozę, jako na najwybitniejszą przedstawicielkę produkcji literackiej pokolenia, łączącą w sobie zarówno to, co do głosu dochodziło z łamów dziennika, jak to, co przemawiało z desek scenicznych czy wreszcie z estrad recytatorskich.

Zdemokratyzowanie literatury w czasach klasycyzmu pozytywnego nie jest pustym wyrazem. Dopiero bowiem teraz, dzięki powieści, która nie wymagała od czytelnika takiego wysiłku jak wielkie kompozycje wierszowane, a która poczęła pojawiać się masowo, książka literacka dotarła do wszystkich zakątków życia zbiorowego, stała się artykułem pierwszej potrzeby, upowszechnianym zarówno indywidualnie jak za pośrednictwem czytelni i wypożyczalni. O masowości produkcji, oraz o rozległym na nią popycie najwymowniej świadczyło wspomniane już drukowanie powieści w odcinku dziennika, w dodatkach do czasopism, przeróżne wydawnictwa zeszytowe i arkuszowe, a wreszcie co raz to częstsze wydania zbiorowe nie tylko Sienkiewicza lub Orzeszkowej, ale nawet pisarzy takich jak Bałucki, Junosza, Wieniawski lub Wilczyński, a więc prozaików, których nazwiska są w większości wypadków czytelnikowi dzisiejszemu obce.

Mniejsze trudności, stawiane przez formę utworów prozaicznych, sprawiły również, że teraz dopiero na większą, nieraz na wielką skalę rozpoczęła się penetracja literatury polskiej do krajów innych, słowiańskich, germańskich, anglosaskich i romańskich. W szczególności Czechy i Rosja stały się rozległym rynkiem zbytu dla przekładów, przyczem niejednokrotnie powieści Sienkiewicza i Orzeszkowej pojawiały się równocześnie w pismach polskich i rosyjskich, w przekładach sporządzanych z rękopisu, to też w korespondencji każdego wybitnego literata tych czasów pozycję nie ostatnią zajmują listy wymieniane z tłumaczami na obce języki. W szczególności sławę międzynarodową zdobył Sienkiewicz, którego dzieła wychodziły w przekładach na bardzo nawet egzotyczne jezyki, którego „Quo vadis" było przez czas jakiś najpoczytniejszą książką międzynarodową, pierwszy polski laureat nagrody Nobla. Rezultaty tej i rozległej i głębokiej penetracji

polskiej w literaturze światowej są jednak dziedziną dotychczas całkowicie zagadkową, dopiero dokładne jej zbadanie przyniesie odpowiedź na pytanie, co pisarze polscy wnieśli w życie literackie świata i w jakim stopniu na jego rozwoju zaważyli.

Nieco wyraźniej rysuje się nam sprawa, czym stali się pisarze czasów Prusa u siebie, w jaki sposób przyczynili się do ukształcenia się postawy twórczej u swych najwrażliwszych odbiorców i spadkobierców, pisarzy pokolenia następnego, neoromantycznego. Ponieważ zenit twórczości piewszych przypadł na lata 1885—1895, w których właśnie neoromantycy poczęli stawiać swe pierwsze kroki literackie, jest rzeczą aż nadto zrozumiałą, iż poeci, jak Tetmajer czy Kasprowicz kształcili się na lekturze Asnyka i Konopnickiej, prozaicy zaś, Żeromski, Reymont, Weyssenhoff, Berent i inni wkraczali do literatury po szlakach, utorowanych przez Orzeszkową, Prusa, Sienkiewicza czy Dygasińskiego. Powstały stąd przeosobliwe krzyżowania i inne związki, wyrażające się zarówno w tym, że starzejący się pozytywiści niejednokrotnie ulegali nowej modzie, nawet wówczas, gdy ją programowo zwalczali, że w schyłkowych dziełach autorki „Anastazji" łatwo dosłuchamy się podźwięków, niecierpianego przez nią Żeromskiego lub że na tym samym gruncie wyrosną Dygasińskiego „Gody życia", jak i to przede wszystkim w tym, że pisarze młodsi okażą się umiejętnymi uczniami swych, często przez siebie zwalczanych poprzedników. Niejedno o tym powiedzieć mogą dzieje sławy Asnyka, gwałtownie atakowanego przez Tetmajera lub Niemojewskiego, którzy od „wypchanego orła" uczyli się swych wzlotów lirycznych. Jedną z najciekawszych kart w naszej historii literatury będzie z tego stanowiska niewątpliwie relacja o pogłosach twórczości Konopnickiej. Najpopularniejsza poetka polska, śpiewaczka tysięcy zawsze dźwięcznych choć nieraz najzupełniej banalnych rymów, upowszechniła hasła, które w ciągu lat trzydziestu głosiła niezmordowanie, jak nikt inny z jej poprzedników „na Parnasie". Wychowała całe pokolenia poetów i wierszopisów, twórców w rodzaju Kasprowicza, Reymonta i Orkana, oraz ogromną plejadę wyrobników poetyckich, w rodzaju Ferdynanda Kurasia lub Jantka z Bugaja, a więc pisarzy chłopskich, na modłę autorki sławnych „Obrazków" wypowiadających swe „rymowne płacze" i spostrzeżenia. Co osobliwsza, Konopnicka stała się prawodawczynią poetycką dla „polactwa", rozsianego poza Polską. Gdy się przerzuca wydaną tuż przed wojną antologię

liryki polsko-amerykańskiej, obejmującą utwory emigrantów w pierwszym i drugim pokoleniu, widzi się nie bez zdziwienia na każdym kroku szkołę Konopnickiej a nie Kasprowicza ani, tym mniej, współczesnych autorom z za oceanu „poetów wsi".

I dopiero kiedyś, gdy zdobędziemy się na odpowiednio udokumentowany bilans, wskazujący, w jaki sposób i do jakiego stopnia nasi klasycyści pozytywni oddziałali na pokolenia swych odbiorców literackich bezpośrednio i pośrednio, przez swych spadkobierców po piórze, gdy nadto „sine ira et studio", na zasadzie statystyki bibliograficznej (o ile oczywiście wymowy jej nie stłumi zastraszająca ignorancja i inercja wydawnicza, sprawiająca, iż setki tomów dzieł niepospolitych leży od lat po bibliotekach i daremnie czeka upowszechnienia w przedruku!) da się stwierdzić, co w dorobku ich jest żywe i dotąd działa, dopiero wówczas dowiemy się, czym byli i co zdołali osiągnąć zrodzeni przed wiekiem czciciele światła. Wówczas też dopiero okażą się w całej pełni ich związki z rówieśnymi im szermierzami myśli polityczno-społecznej, z pisarzami, dzisiaj znanymi z drugiej tylko ręki, z opinii ostro ich potępiających za to, iż bezlitośnie prawili prawdę, że zwalczając majaki romantyczne, zrodzone w mrokach niewoli, że „szukali prawdy jasnego promienia", nie licząc się z sentymentami, które prawdy tej wolały nie widzieć.

Dzisiaj poprzestać trzeba na stwierdzeniu, iż mijające stulecie przypomina o pokoleniu czcicieli światła i o konieczności wydobycia tego, co w dorobku ich ma wartość nieprzemijającą, z pod zwału mroków niepamięci.

PRUS — O SZTUCE*)

Z dziecięcego, modlitewnego skupienia, ze zdumienia i podziwu wobec natury tajemniczej, pełnej piękna i grozy, a przesiąkniętej projekcją nieskończoności, tkwiącej immanentnie w duszy człowieka, zrodziła się s z t u k a, jako jednoczesny nieomal, obok religii, objaw kultury duchowej.

„Oto świątynia egipska", mówi kapłan Sem do Ramzesa XIII, „przypomina człowieka, który się modli, leżąc na ziemi. Dwa pylony, to dwie dłonie wzniesione ku niebu. Dwa mury, opasujące dziedziniec — to dwa ramiona. Sala kolumn czyli niebiańska — to głowa; Komnaty: „boskiego objawienia" i „stołów ofiarnych", to piersi, a tajemny przybytek boga — to serce pobożnego Egipcjanina" („Faraon" tom 3-ci str. 148).

Architektura świątyń jest pierwszym wyrazem sztuki człowieka. Czy to będzie święte miejsce, wybrane w uroczysku puszczy, czy to będzie naśladowany rzeźbą lub rysunkiem „zabłąkany w pustyni tamaryndus wyglądający jak topielec, napróżno wyciągający dłonie do nieba" (l. c. t. 2-i, str. 219), czy to świątynie Teb i Karnaku pełne wspaniałych ogrodów i sfinksów tajemniczych—wszystko to zrodziła tęsknota za nieznaną, nieraz straszną nieskończonością. Z uczuć powstała i fantazji — sztuka, a jest objawem szczęścia myśli w systemie idei najwyższych Prusa. („Najog. ideały życiowe" str. 152).

Prus, jak wiadomo, umieszczał w swoim „schemacie" duszy na trzecim piętrze „duszy — pałacu" — w skrzydle myśli — Twórczość, która polega na wytwarzaniu rzeczy nowych, jakie jeszcze w pewnym okresie czasu nie istniały. Jest bardzo wiele rodzajów twórczości, a tę, która prowadzi do szczęścia myśli, zalicza do Sztuki. Przypominamy, że twórczość, prowadzącą do użyteczności myśli, nazywa — nauką, a twórczość, dążącą do doskonałości myśli — filozofią. Teoretyczny zatem pogląd Prusa na sztukę wywodzi się z teorii najogól-

* Jest to fragment niedrukowaniej książki p. t. „B. Prus, Filozofia — Kultura — Społeczeństwo", zarys monograficzny.

niejszych ideałów i tkwi w szeroko ujętym pojęciu twórczości. Wyróżniając twórczość bezcelową (nie zamierzoną) i celową (zamierzoną) w ogóle, tym samym i w sztuce rozróżnia dwie kategorie tworzenia. Prus zastrzega się, że „chociaż wszelka twórczość ludzka jest godna podziwu, mimo to w istocie jest bardzo ograniczona i raczej polega na przerabianiu gotowych form i materiałów, aniżeli na stwarzaniu z niczego, co stanowi wyłączny przywilej boskości". Ilość sposobów wszelkiego tworzenia, a więc i w sztuce, jest dość ograniczona, a mianowicie: zwiększanie lub zmniejszanie, dodanie lub odjęcie, przestawienie, różniczkowanie i całkowanie czyli dzielenie i łączenie. W wykonaniu dzieła czyli obiektu twórczości zawsze stosujemy jeden ze sposobów wymienionych albo kilka jednocześnie lub kolejno. Dzieje się to dlatego, że wszystko powstaje z kontaktu ze światem zewnętrznym za pośrednictwem naszego „ja", poza który wyjść nie mamy możności, stąd tak wielkie znaczenie Natury, jako tworzywa, przy czym do Natury zaliczyć trzeba także i organizację duchową człowieka, jako „najbardziej samodzielną siłę w Naturze i, jak mówi Biblia, podobną Bogu („N. id. życ." str. 185).

Twórczość za pomocą pracy powołuje wyroby, czyli rzeczy potrzebne dla naszego ciała — i utwory, czyli rzeczy potrzebne dla ducha. Myśl twórcza, wywołująca szczęście duchowe, daje sztukę. „Sztuka, jeżeli jest naprawdę piękną, karmi ducha, a nawet więcej — stwarza świat idealny, w którym duch nasz żyje i rozwija się swobodniej, aniżeli wśród rzeczywistości. Szczególniej nieocenionymi pod tym względem są: literatura piękna i malarstwo, bo one mają możność pogłębiać i rozszerzać nasze duchowe życie, przedstawiając już to teraźniejszość, już przeszłość czy przyszłość, a nawet ów świat możliwy, leżący poza granicą zmysłów..." (l. c str. 260). Sztuka, będąca objawem szczęścia myśli, musi, jak wszystko, dążyć sama w swym rozwoju do ideałów szczęścia, doskonałości i użyteczności, przy czym użyteczność nie znaczy wcale przyziemność, ale liczenie się z rzeczywistością. „Sztuka jest wówczas użyteczną, gdy widzom, słuchaczom i czytelnikom przedstawia najwyższe ideały we wszystkich ich rodzajach i w naturalnych stosunkach" (l. c. str. 260), „tymczasem np. nasza literatura piękna niewiele zajmuje się ludźmi pracy, a bardzo często apoteozuje próżniaków; spośród cech doskonałości prawie wyłącznie zajmuje się tylko fizycznym pięknem, a z niezliczonych form szczęścia lub nieszczęścia kładzie główny nacisk na — miłość..." (tamże).

Uważając w ogóle ideał szczęścia za uzależniony od użyteczności i doskonałości, Prus nie uznaje prymatu sztuki nad życiem, przeciwnie wyżej stawia nie tylko naukę i filozofię, ale dzieła filantropijne, a przede wszystkim pracę i rząd, bo „jeżeli chodzi o siłę i bogactwo kombinacyj, to sztuka nigdy nie dorówna rzeczywistości", bo „żaden malarz nie odtworzy piękna najskromniejszego krajobrazu, żaden poeta ani dramaturg nie wymyśli tak dziwnych i potężnych sytuacyj, jakie co chwila spotyka się w życiu społecznym" (l. c. str. 261). Sztuka jest tylko pokarmem i jako pokarm posiada ogromną ważność i wielka jest jej samodzielność, ale wszystkie swoje materiały czerpie i powinna czerpać z natury, a obok niej istnieją inne, ważniejsze pokarmy dla ciała i dla duszy. „*W rozwoju cywilizacji Mojżesze, Solony, Arystotelesy, Sokratesy, Newtony i Kanty ważniejszą rolę odegrali, aniżeli nawet Homery, Dantowie i Szekspiry*" (l. c. str. 262).

W utworach sztuki, jak we wszelkich utworach, muszą obowiązkowo istnieć następujące cechy: jedność w rozmaitości, jasność, ruch, harmonia, proporcja, rytm, prawo, czyli wszystkie właściwości doskonałości, przy czym powinny być usunięte „materiały wstrętne, a choćby nieprzyjemne dla zmysłów" („Naj. id. życ". str. 115). Ponieważ siła, materiał, budowa wewnętrzna, forma i wielkość oraz powierzchowność stanowią logiczne części każdej rzeczy, przeto każda część logiczna, mówi Prus, jest jakby źródłem pewnej klasy utworów, a więc malarstwo urodziło się z przedstawienia „powierzchowności", architektura i rzeźba — z form i wielkości, z budowy wewnętrznej — ornamentyka czyli ozdobnictwo, z materiałów... sztuka kucharska, perfumerska, a może także jubilerstwo i kostiumerstwo.

Tylko wyraziste siły dały początek utworom. Ciężkość, ciepło i elektryczność nie są siłami wyrazistymi, więc nie rodzą się z nich dzieła piękne, natomiast ruch mechaniczny i dźwięk są wyraziste i dają taniec i muzykę. W świetle Prus widzi wielką i wyrazistą siłę i niezbędny warunek wszystkich utworów, nie wyłączając muzyki, nie wspomina jednak jeszcze nic o filmie, choć wynalazek braci Lumière już się pojawił na kilka lat przed cytowanymi rozważaniami Prusa.

Ponieważ najznakomitszą siłą w naturze jest duch ludzki ze swymi organami, jak mowa, gra fizjognomii i postawa, przeto z tych sił rodzą się utwory najbardziej „uduchowione": wymowa, literatura i dramat (gra fizjognomii, postawy i mowy, czyli teatr).

Ze wszystkich zestawień powyższych, będących teoretycznymi wywodami Prusa o sztuce i na jej temat, można wyciągnąć dość charakterystyczne wnioski. Przede wszystkim widać tu zdecydowaną zależność pisarza od pozytywizmu filozoficznego, głównie od Taine'a, co nawet zaznaczyło się w powoływaniu się na tego filozofa, gdy rozważa problem stosunku nauki do sztuki. „Taine bardzo słusznie powiedział, że literatura naukowa i literatura piękna w wielkim stylu mają ten sam materiał; stanowią go najogólniejsze cechy przedmiotów, ludzi, klas społecznych, a istnieje ta tylko różnica, że nauka przedstawia owe cechy za pomocą wyrazów i określeń ogólnych, uporządkowane w rodzaje i gatunki, literatura piękna posługuje się wyrazami jak najbardziej potrącającymi o zmysły i uczucia, zaś cechy ogólne ukazuje w związkach życiowych" („N. id. ż.", str. 118).

Ale zależność od pozytywizmu sama przez się może nie posunęłaby Prusa aż do całkowitego podporządkowania sztuki — nauce i filozofii, filantropii i władzy państwowej, czyli rządowi, chociaż wywodzi ją Prus z ideału szczęścia czyli ideału mniejszego od użyteczności i doskonałości; do tego stanowiska niewątpliwie przyczyniła się obserwacja stosunków polskich po 63-cim roku, wywołanych klęską, oraz obserwacja polskiej psychiki romantycznej, karmiącej się uniesieniami i marzeniami. Uważając utwory sztuki za szczytowe objawy ducha ludzkiego, Prus dla potrzeb czasu nagiął swą teorię do rzędu niższych, choć nie małych objawów kultury narodu polskiego. Że tak było w rzeczywistości, dowodzi tego pogląd Prusa na znaczenie i rolę krytyki, którą także uważa za jedną ze sztuk i to niedocenianych u nas. „Może się mylę, lecz zdaje mi się, że gdyby u nas ukazał się genialny krytyk, cała literatura polska, począwszy od Bogarodzicy aż do utworów Sienkiewicza przedstawiałaby się w nowej postaci z nowym życiem" („N. id. życ." str. 120). Nie biorąc na razie pod uwagę roli sztuki i jej problemu w utworach artystycznych Prusa, można zauważyć pewną chwiejność w poglądach pisarza na tę sprawę, co się tłumaczy jego osobistą organizacją duchową, o silnej predyspozycji artystycznej i obserwacją społeczeństwa, które karleje kulturalnie w pozorach służby dla niby — sztuki. „Dziesięć prawd za jeden koncept, sto interesów publicznych za jedną deklamację, oto kursa naszej giełdy umysłowej!" („N. id. życ.", str. 123) — powiada z goryczą. Do twórczości oryginalnej, która ma nie być naśladownictwem, trzeba koniecznie obserwacji umiejętnej i wnikliwej, każde odkrycie i wy-

nalazek, a więc oryginalne odkrycia artystyczne w dziedzinie sztuki wymagają dużej wyobraźni działającej prawidłowo. Wskazówki do porządnych obserwacji i do prawidłowego kierowania wyobraźnią daje logika, której objawem jest kompozycja w dziele sztuki. Nie ma, zdaniem Prusa, dobrego dzieła sztuki bez logicznej kompozycji, bez roboty myśli, kierującej wyobraźnią (nie panującej nad nią, lecz kierującej); natchnienie, romantyczny fetysz — to dopiero twórczy chaos.

Tu jesteśmy u źródeł: sztuka rodzi się z uczucia i fantazji, ale tworzy dzieło dopiero przy pomocy myśli porządkującej i jest wtedy naprawdę wartościowa, gdy zdobędzie szczęście myśli, a drogą do tego szczęścia — doskonałość. Ostateczny tedy pogląd Prusa na sztukę możnaby nazwać realizmem idealistycznym, i pod tym względem jest on koncepcją logicznie wypływającą z całokształtu jego systemu filozoficznego. Teoria o kompozycji i w ogóle twórczości artystycznej, jak wiadomo, zajmowała Prusa całe życie, czego dowody mamy w rękopisie o kompozycji, z roku 1886, znajdującym się w Bibliotece Publicznej im. Łopacińskiego w Lublinie i w „Teorii twórczości lit.", której rękopis znajduje się w Bibliotece Publicznej w Warszawie. O docenianiu wagi i znaczenia sztuki z punktu widzenia narodowego świadczy niedrukowane za życia Prusa jego sprawozdanie z wystawy malarzy rosyjskich w Warszawie w roku 1884. Mówi on tam, że „sztuka jest owym czarodziejskim zwierciadłem, w którym stosunkowo najwyraźniej i najzrozumialej odbijają się cechy narodowego życia" („Pamiętnik lubelski", Tow. Przyj. Nauk, r. 1938, t. III). Cechy narodowe sztuki występują jaskrawiej przy porównaniu utworów z jednego czasu, „można bowiem całe lata oglądać obrazy polskie i nie zobaczyć w nich tych ważnych cech, jakie uwydatniają się przez porównanie". Różnice między sztuką polską i rosyjską są tak namacalne, że „ja je dostrzegłem, ja, profan, w tutejszym dziennikarstwie nie mający opinii nawet miłośnika sztuk pięknych" — mówi dalej Prus. Rosyjskie obrazy przedstawiają średnie wartości biegu życia i oddziaływują na umysły widzów, Polacy zaś wyszukują maximum, przedstawiają komplikacje najwyższe i oddziaływują na uczucie; dla Polaka znakomity obraz rosyjski wyglądać musi jak satyra, dla Rosjanina obraz polski będzie utworem chorobliwego uczucia (np. Grottger, Malczewski). Można by tu, parafrazując słowa Mochnackiego, powiedzieć, że „naród w sztuce wyraża jestestwo swoje", chodzi zatem o styl własny

w sztuce, jako wyraz formalny treści psychiki indywiduum narodowego. Pod tym względem zbliża się Prus do poglądów Norwida na sztukę, wypowiedzianych w „Promethidionie", ponieważ docenia walory formalne, jako wyraz treści psychicznej indywidualnej, noszącej zawsze w sobie podświadomie znamiona wspólne psychice zbiorowej, istnienie której Prus uznaje (rozdział w „N. id. życ."p. t. Duch społeczeństwa). Nie jest tedy Prus tak wielkim profanem, za jakiego go uważali dziennikarze warszawscy, w sprawach sztuki, ale widać, że w każdym razie mniej się nią interesował, niż innymi dziedzinami kultury duchowej ze względów moralno-społecznych, bo uważał się powołanym więcej do nauczycielstwa. Skądinąd wiemy, że w pewnym znaczeniu było to stanowisko narzucone warunkami zewnętrznymi bytowania narodu pod zaborem i przyczyniało się niewątpliwie do dramatu, jaki przeżywał sam Prus, jako artysta. Ubolewania Norwida, że „wszystkie chłopskie chaty krzywe, że kościoły nie na ogniwie polskim stoją, że stodoły za długie, świętych figury patronów bez wyrazu".. że „niejeden szlachcic widział Apollina i skopasową Wenerę, a wyprowadzić nie umie komina, w ogrodzie krzywo zakreśla kwaterę, budując śpichlerz często zapomina, że użyteczne nigdy nie jest samo, że piękne, wchodzi, nie pytając bramą!" — żywo przypominają wołanie Prusa o styl polski w sztuce i życiu codziennym (w sztuce stosowanej), wyrażone w „Naj. id. życ." (str. 125). Domagając się stylu narodowego w sztuce stosowanej, czyli w wyrobach codziennego użytku — i Norwid i Prus jednakowo zbliżają, jednoczą twórczością te dwie dziedziny pracy ludzkiej: rzemiosło i sztukę, oczywiście w ideale. Ciekawe, że Prus, choć tak mocno wiązał sztukę z rzeczywistością, nigdy nie powiedział, że ma być ona naśladowaniem natury wyłącznie; studiować, obserwować rzeczywistość, a tworzyć na tej podstawie — to dwie odrębne rzeczy według Prusa, dlatego nie jest on zwolennikiem naturalizmu, tylko realizmu, co sam reprezentował własną sztuką artystyczną. Z tych samych powodów nie narzucał żadnych kanonów tworzeniu, prócz liczenia się z logiką i psychologią. Co do znaczenia indywidualności twórczej w procesie tworzenia, Prus wyznaczał artyście o wiele poważniejszą rolę, niż H. Taine, który uznawał jej rolę drugorzędną, dodatkową, dopełniającą najwyżej oddziaływanie rasy, milieu i momentu historycznego. Różnica ta wypływa u Prusa logicznie z ujęcia jego psychologii nieustannie doskonalącego się indywiduum, (schemat duszy) i z doceniania procesów tkwiących w podświadomości. Sztuka

jest objawem szczęścia myśli, choć rodzi się z kontaktu czuciowo- wyobrażeniowego z naturą, jednak konstruuje nowy, własny świat czyli komponuje — i to właśnie dzieje się w dziedzinie umysłu — wrażeń i myśli — wspomnień za pomocą fantazji. W ten sposób sztuka w ujęciu Prusa nie jest erupcją spontanizmu natchnionego (stadium wstępne), lecz twórczą pracą całej duszy artysty, bo „dusza jest to niby olbrzymia sala koncertowa, od góry do dołu zapełniona wspomnieniami, niby dziwnymi instrumentami muzycznymi, zaś wrażenie które potrąca nasze zmysły, jest podobne do solisty, który występuje z koncertem: otóż ten solista nigdy nie gra sam jeden, każdemu jego tonowi, każdej melodii, odpowiadają zgromadzone w sali instrumenty, jedne głośno, inne niby szeptem; gdy wrażenie jest bardzo silne, orkiestra wspomnień odpowiada dźwiękami potężnymi, które nie tylko mogą zagłuszyć rzeczywistość; ale jeszcze rozlegają się, jeszcze długi czas grają, chociaż solista już umilkł, czyli choć wrażenie zmysłowe skończyło się i zatarło" („Co to jest szczęście?", 1907 r.).

Taki stan duszy artysty daje podłoże do tworzenia przez marzenie do natchnienia, od natchnienia do logicznego komponowania. Pod tym względem stanowisko Prusa potwierdza pogląd prof. Michała Sobeskiego, gdy ten mówi: „Celowa praca kompozycyjna poczyna się tedy dopiero z chwilą pojawienia się pomysłu organizującego części, niezależnie od tego, czy taki pomysł wyłonił się nagle, czy też dopiero po dłuższym lub krótszym gromadzeniu palnego materiału, z którego jego płomień wybuchnął" („Filozofia sztuki", 1924, str. 205). Ponieważ rozwój sztuki jest zależny ściśle od rzeczywistości, a narodziny aktu twórczego powstają z natchnienia, które jest przejawem, wybuchem instynktu, przeto tworzenie, komponowanie oryginalne samo przez się staje się obalaniem ustalonych kanonów, szablonów czy kodeksów; dlatego Prus twardo stoi na stanowisku, że artystą trzeba się narodzić, stąd, oczywiście wynika, że z teorii sztuki nie można nauczyć się jej samej. Mimo to uznaje on potrzebę teoretycznych rozważań o poszczególnych gałęziach sztuki dla pogłębienia samowiedzy artystów i poetów, a od krytyków wymaga zdolności przeżycia najpierw dzieła sztuki, zanim przystąpią do badania rozumowego, czyli chce tego, co sformułował Roman Ingarden, gdy mówił, że „dopiero po ukonstytuowaniu się konkretyzacji dzieła w jego czysto estetycznej postaci, winien krytyk je uczynić przedmiotem badania, przedmiotem osobnych szczególnie skomplikowanych zabiegów poznawczych, nadbudowanych na percep-

cji estetycznej dzieła" („O poznawaniu dzieła literackiego", Lwów, 1937).

Walka moralisty z artystą w duszy Prusa wywołała brak konsekwencji w jego poglądach na sztukę: raz całym jestestwem wydziera się on ku służbie pięknu bezinteresownemu, a kiedy indziej z jakąś zawziętą zaciętością rzuca piękno pod nogi użyteczności społecznej i narodowej w sensie codziennej, powszedniej, przydatności. Moralista, społecznik i nauczyciel obawia się, jak ognia, panowania w społeczeństwie nadmiernych wzlotów fantazji, która przez utwory sztuki prowadzić może do samowyniszczenia biologicznego (romantyzm polityczny, rok 63-i). Zbliżając się niekiedy do stanowiska Norwida, nie śmie wyciągnąć ostatecznych wniosków, szczególniej w czasie pojawienia się manifestów młodopolskich, które ze sztuki i artysty uczyniły fetysza, „nie należącego ani do narodu, ani do świata, nie służącego żadnej idei, ani żadnemu społeczeństwu" (Przybyszewski, Confiteor, 1899). Prus podobnie, jak Julian Klaczko, obawia się haszyszu sztuki ze względu na zdrowie narodowe, jest zdecydowanym przeciwnikiem przesadnego kultu jednostki, obdarzonej talentem artystycznym — Prus chce, podobnie jak Asnyk, widzieć w sztuce wyraz potrzeb nowej epoki, czuje się na rozdrożu wobec własnych skłonności duchowych, wobec czaru minionego romantyzmu, — a koniecznością trzeźwych dźwignięć pracy u podstaw. Nie wiemy, czy Prus czytał Klaczki uwagi o sztuce („Wiadomości Polskie", 1857), ale w każdym razie możemy stwierdzić prawie identyczne ich stanowisko w tej kwestii. „W objęciach muz czeka nas tylko wycieńczenie i uśpienie, publiczne obumarcie i łatwe a grzeszne zaspokojenie sumienia; hart i wytrwanie, wiarę w naszą sprawę, środki i siły do jej wywalczenia znajdziemy tylko w twardej i mozolnej pracy, w krzewieniu religijnego ducha i czynnej miłości bliźniego, trzeźwym badaniu wad i niedostatków i w szczerym postanowieniu poprawy i naprawy". Gdybyśmy nie wiedzieli, że słowa te napisał Klaczko, można by je przypisać Prusowi, nawet w stylu są podobne.

O ile Norwid chciał podnieść sztukę do godności wyzwolicielki z jarzma pracy, a za nim także Abramowski i St. Brzozowski, o tyle Prus mimo wszystko trzyma ją jeszcze w więzach utylitaryzmu bezpośredniego. Zgadza się to z jego konstrukcją ideałów, ale nie daje wielkiego rzutowania w przyszłość, jak u tamtych myślicieli, co wynika z braku przezwyciężenia w sobie myślenia kategoriami ustroju kapitalistycznego. Abramowski przezwyciężył te kategorie i dlatego, podobnie jak Norwid,

chociaż z innych założeń, doszedł do przekonania, że „im silniej wstrząsa ludzkością siła, wyzwalająca jednostkę z jarzma pracy i troski, tym żywotniejszym staje się dla niej zagadnienie sztuki, jako zagadnienie społeczne, występuje bowiem na widownię dziejową nie tylko możliwość jej demokratyzacji, lecz i co więcej, jej przeistoczenie się w nowe, niebywałe dotychczas środowisko życiowe człowieka, t.j. podniesienie sztuki do takiej potęgi, którąby ujęła główny ster dalszych losów ludzkości i popchnęła jej rozwój ku nieznanym dzisiaj wytycznym. Wobec tej „sztuki przyszłości" wcielonej w życie powszednie i zastępującej miejsce osobniczego interesu walki, cała dotychczasowa sztuka przedstawia się jako ewolucyjny szereg prób wytwarzania się przyszłego środowiska w duszy ludzkiej, jako powolny, ciężki, bezwiednie odbywany poród nowej przyrody psychicznej, którą otoczy się istota człowieka w epoce nowego odrodzenia" („Co to jest sztuka?", Przegląd filozoficzny, 1898).

Do takich koncepcji sztuki Prus nie dochodzi, teoria jego tkwi zasadniczo w pozytywizmie połowy XIX w., natomiast jego dorobek twórczy jest właśnie, jako dzieło sztuki owym rzutowaniem w przyszłość w ujęciu Abramowskiego, czym się tłumaczy wzrastający renesans jego twórczości z biegiem czasu tak wielki, że Julian Przyboś, pisząc: „Na temat sztuki narodowej" („Nauka i sztuka", N. 1, 1945) powiedział: „Literatura polska nie wydała pisarza oddziaływującego na literaturę światową. Mickiewicz, nie odkryty dotychczas artysta, nawet przez Polaków, długo będzie wśród obcych wielkością nieznaną, wielki Prus łatwiej mógłby przeniknąć w świadomość literacką zagranicy". (str. 17).

W rozważaniach niniejszych, sprawa ta jest właściwie uboczna, zaznaczyliśmy ją jednak dla podkreślenia rozbieżności teoretycznych wywodów Prusa na sztukę z jego faktyczną służbą sztuce przez całe życie w twórczości artystycznej. Zdaje się, że w teoretycznych poglądach Prusa na sztukę zaważyło utożsamianie (niesłuszne) sztuki w ogóle ze sztuką romantyczną, a właściwie hyperromantyczną, której zgubne skutki dla biopsychiki narodu widział naocznie. Prus nie chciał, aby artysta uważał się za proroka, aby się wynosił swą wyższością nad ogółem „zjadaczy chleba", ale jeszcze nie sięgnął do istotnej przyczyny, powodującej to zjawisko, a która polega na tym, że „społeczeństwo kapitalistyczne ma dążność do tego, aby artystę zrobić pariasem, i wszystko się w nim układa tak, żeby twórczość artysty otoczyć cierpieniem moralnym i ma-

terialnym; artysta w tych warunkach, p r z e c i w s t a w i a j ą c się społeczeństwu, nie tylko cierpi, ale czuje swą wyższość, parias czuje się prorokiem" (Kazimierz Krauz „Kilka głównych zasad rozwoju sztuki", „Świat i Człowiek, W-wa, 1903). W tym sensie biorąc, „Krzyk" Przybyszewskiego, tak niemiły Prusowi, ma swoje wytłumaczenie w strukturze drobnomieszczańsko-kapitalistycznej owych czasów (dulszczyzna).

W pierwszej fazie swej twórczości Prus nie różnił się swymi poglądami na sztukę, szczególniej na rolę poezji, oczywiście, romantycznej, od ogółu t. zw. pozytywistów. Epigonizm romantyczny uważał za zjawisko chorobliwe i szkodliwe społecznie, ponieważ pogłębiało ono odwrócenie się publiczności od ważnych zadań konkretnych i schlebiało snobizmowi pseudokulturalnemu.

W zbiorku „To i owo" wyśmiewa Prus złośliwie zarówno „poetów" jak i publiczność, która pozornie nimi się zachwyca. W obrazku „Poeta i świat" zdecydowanie występuje przeciwko uzurpacji ze strony poetów wyższości nad społeczeństwem, żąda kategorycznie twórczości pożytecznej, dydaktycznej. Z drugiej strony już w opowiadaniu „Doktór filozofii na prowincji" pokpiwa satyrą z poezji „pozytywnej", widząc w wielu jej przejawach także snobizm na nowoczesność. Będzie to właśnie owa chwiejność Prusa, którą można zauważyć w dalszym ciągu twórczości w sprawach sztuki, a o której wspominaliśmy poprzednio. W noweli „Antek" stawia tezę wrodzoności talentu, niezależnie od środowiska kulturalnego, zaznacza odrębność indywidualną człowieka „opętanego" talentem, podkreśla kontrast między artystą a środowiskiem, winę społeczeństwa za marnowanie się zdolności dziecka-rzeźbiarza ze sfer ludu wiejskiego. Omawiając ze współczuciem losy Antka, zaznaczając jego niezaradność życiową i nieprzydatność do zawodów praktycznych, Prus nie tylko chce pokazać talent samorodny, których wiele tkwi prawdopodobnie w ludzie, ale jednocześnie staje na stanowisku, że konflikt między prawdziwym artystą a społeczeństwem jest nieunikniony, bo artysta żyje kontemplacją z przyrodą i z własnym „ja", a kieruje się uczuciem miłości czyli jest t. zw. idealistą życiowym. Bywa inaczej z pseudo-artystami, którzy właściwie nic nie tworzą, a potrafią korzystać z twórczości innych i umieją sprytem grać na snobiźmie publiczności. Taki właśnie jest „Orfeusz handlujący", muzyk — wykonawca, który zna doskonale sfery, snobujące na sztuce i umie wyzyskać ich pokaźną kieszeń dla swoich celów osobistych. Prus niejednokrotnie w kronikach zaznaczał, zwalczając,

tę lichotę poziomu kulturalnego publiczności polskiej w sprawach sztuki, a szczególniej polowanie na „zagranicznych artystów", co może najostrzej opisał w „Lalce", przedstawiając błazeństwa publiczności i Izabeli Łęckiej dokoła osoby „słynnego" Molinariego. Gdy dzięki warunkom społecznym „Orfeusz handlujący" grasuje w najlepsze, w tym samym czasie „Orfeusz w niewoli", człowiek rzetelnego talentu ginie, gnijąc z roku na rok w jarzmie nędzy, kując lekcje z dziećmi zamożnych snobów, a potem grając w restauracjach i wreszcie w lupanarze. Opowiadaniem tym Prus niedwuznacznie staje po stronie prawdziwego artysty przeciw t. zw. kulturalnym sferom społeczeństwa. Dopiero trzeci „Orfeusz", skrzypek wiejski, łazęga wioskowy, człek prosty, nieuczony, wygrywający pieśni ludowe o niedoli, o miłości tęsknej a rzewnej, rekrutom wiejskim, zebranym w miasteczku w koszarach, trafia na idealne dla siebie środowisko rzetelnej potrzeby muzyki. To nie przypadek, że Prus stworzył tę trzecią postać „Orfeusza", bo wiąże się ta koncepcja artystyczna z jego ogólnym poglądem na rolę człowieka prostego. Chodzi tu o talent samorodny i o samorodną potrzebę sztuki w środowisku, nie znającym snobizmu, który wynaturza, a może nawet zaprzepaszcza prawdziwą kulturę artystyczną jednostkową i społeczną. W pieśni ludowej i w artystach z ludu Prus widzi przyszłość kultury muzycznej i pod tym względem zbliża się do stanowiska Szopena i Norwida, a więc już nie jest pozytywistą w czystym znaczeniu tego słowa. Na podstawie opowiadań o „Orfeuszach" trzeba już teraz obalić mit, pokutujący przez wiele lat, że Prus jakoby nie miał zrozumienia dla muzyki, dla twórczości kompozytorskiej i wirtuozowskiej. Prus tylko zwalczał niski stan kultury muzycznej naszych sfer kierowniczych ówczesnych, bo tam właśnie nie widział potrzeby prawdziwej sztuki, a jedynie snobizm towarzyski. Podobnie ten sam problem rozwiązuje Prus, pisząc o środowisku artystów-malarzy w noweli p. t. „Dusze w niewoli", szczegółowo analizując zagadnienie talentu prawdziwego i miernoty, co przypomina do pewnego stopnia piękny poemat rosyjski Puszkina p. t. Mozart i Salieri, który Prus znał niewątpliwie, ponieważ należał ten utwór do obowiązującego programu nauki literatury rosyjskiej w gimnazjum. Przedstawiając smutne i bolesne życie Lachowicza, prawdziwego artysty-malarza, Prus jak gdyby zaznaczał, że twórczość, choć sama w sobie może dająca rozkosz, zawsze jest związana z cierpieniem, bo artysta nie może dostosować się do środowiska, a jest to teza romantyczna. Zwróciła uwa-

gę na to Klara Turey w swej książce p. t. „B. Prus — a romantyzm", rozważając rolę literatury w społeczeństwie (str. 41, 43). Pod tym względem Prus przypomina więcej stanowisko Michała Anioła, aniżeli Rafaela, do którego jest podobny Henryk Sienkiewicz, szczęśliwy twórca łatwej filozofii i wspaniałych barw soczystego życia. Tylko człowiek cierpiący zdolny jest podnieść się do wyżyn sztuki, twierdzi Prus w „Lalce", gdy rekonwalescent Wokulski znajduje prawdziwe ukojenie w lekturze Cerwantesa i Swifta, a więc geniuszów na miarę ogólnoludzką i pozaczasową. Kultura artystyczna zatem rodzi się pod wpływem głębokich przeżyć; stwarzanie przeto życia pełnego przeżyć jest środkiem do jej podniesienia. Pustka i snobizm salonów — to wróg największy kultury sztuki. Atmosfera próżniactwa i dosytu — to drugi wróg uniemożliwiający rozwój talentów i poziomu kulturalnego środowiska.

Pogląd Prusa na teatr, jako sztukę, łączącą w sobie słowo, gest, ruch i barwę malarską, często także i muzyczność, również mieści się w ramach powyższych rozważań. Teatr, współczesny Prusowi, nie spełnia swego zadania sztuki, bo jest tylko bawicielem rozkapryszonych snobów, arystokracji bezdusznej i zbogaconego mieszczaństwa, służy raczej do „towarzyskiej" wystawy toalet i . . . schadzek, aniżeli do budowania duszy i prawdziwych przeżyć estetycznych; tak przynajmniej przedstawia się ta sprawa w „Lalce" (t. I. str. 57). Rozkład teatru, zaduszonego w miazmatach kabotynizmu aktorów i głupoty środowiska społecznego, najdobitniej Prus zobrazował w „Emancypantkach", powołując do życia tragi-komiczną parę aktorów wędrownych — Stellę i Sataniella — w zapadłym Iksinowie. Małpowanie Włochów, bo swoich znakomitości społeczeństwo nie uznaje, kabotynizm „demonicznego" Sataniella, szczera Stella, polska Dama Kameliowa, tragiczna w swej naiwności i amoralności, gromady snobów iksinowskiej prowincji — oto obraz kultury teatralnej w Polsce, współczesnej Prusowi. Oczywista, że przeciw takiej „kulturze" występował zdecydowanie, ale jednocześnie z całym poczuciem koniecznego leczenia ran społecznych za pomocą akcji Madzi Brzeskiej. Taka „sztuka" to już prawie zbrodnia na jej „wykonawcach" i na społeczeństwie, które bezmyślnie tkwi w pustce swej duszy zbiorowej. Wielki smutek, humorem bolesnym zaprawiony, wieje z kart tych partyj „Emancypantek", poświęcony wędrownemu teatrowi.

Zachodzi duże podobieństwo między Prusem a Cerwantesem w ich stosunku do sztuki i jej roli w społeczeństwie. Wia-

domo, że Don Kichot cieszył się u Prusa dużym sentymentem. I było to nie bez kozery. Odwieczny problemat talentu i środowiska, zagadnienie bohaterstwa twórcy i przyziemności środowiska, konieczność wzlotów i niezbędność trosk codziennej walki o byt materialny, tragi-komiczny konflikt idealisty-twórcy ze „skrzeczeniem pospolitości" — wyraziły się u obydwu pisarzy satyrycznym, bolesnym smętkiem zadumy.

Prus daleko już odszedł od „pozytywizmu", gdy w „Faraonie" przypomniał młodemu Ramzesowi XIII jego bajkę z dzieciństwa o . . . błaźnie, który udawał bohatera. „Gdy rozkazywał, nie słuchano go, na jego gniewy odpowiadano śmiechem; a gdy dla ukarania szyderców schwycił za topór, topór złamał się mu w rękach. W końcu wypuszczono na niego lwa, a gdy bezbronny bohater zaczął uciekać, okazało się, że nie goni go lew, ale świnia w lwiej skórze. Uczniowie i nauczyciele śmieli się do łez z tych przygód; ale mały książę siedział posępny: jemu żal było człowieka, który rwał się do rzeczy wielkich, lecz padał okryty szyderstwem" (t. III, str. 76).

Poglądy Prusa na sztukę są w istocie poglądami Don Kichota, który . . . usiłuje być praktycznym. Cała jego twórczość artystyczna jest dowodem takiego stanowiska. Zaprawiony od wczesnej młodzieńczości czcią dla nauki i wiedzy ścisłej, obserwujący straszliwe niedomagania społeczeństwa polskiego w niewoli, pożądający zmiany na lepsze, ze wzrokiem utkwionym w ideały, a stopami stąpającymi po twardych kamieniach rzeczywistości, — Prus obawiał się sztuce wyznaczyć zbyt poczesne miejsce w hierarchii dóbr kulturalnych, ale własnym dziełem artystycznym o silnym zabarwieniu intelektualnym pogłębił ideę sztuki, która umie łączyć romantyzm Hugo z realizmem Balzaca. Prus, jak Flaubert, potrafił zrealizować tezę autora „Salammbo", że „autor w swym dziele powinien być jak Bóg we wszechświecie, wszędzie obecny, a nigdzie niewidzialny".

Janina Kulczycka-Saloni

ELEMENTY HUMORU W „FARAONIE" BOLESŁAWA PRUSA

(fragment monografii)

Prus w mniemaniu powszechnym oraz w opinii badaczy uchodzi za jednego z najwybitniejszych, jeśli nie za wybitniejszego przedstawiciela humoru w literaturze polskiej. Opinię tę zawdzięcza przede wszystkim „Kronikom", nowelom i „Lalce", ponieważ tam właśnie spotkamy najwięcej elementów komizmu, identyfikowanego bardzo często z humorem. „Faraon" natomiast tak odbiega od tego, co w ujęciu potocznym, a nawet w pracach badawczych[1] uważamy za humor, że ani jeden z jego krytyków czy badaczy specjalnie się tą pozycją nie zajmuje.

Tymczasem w naukowej literaturze estetycznej humor jest odgraniczany ściśle od komizmu, chociaż teoretycy jego bardzo rozmaicie ujmowali istotę tego swoistego zjawiska. Najstarszy z nich Jean Paul podkreśla filozoficzny charakter humoru i za istotę jego uważa jego wszechobecność — „Totalität". Humorysta, jego zdaniem, widzi nie pojedynczych głupców i pojedyncze przypadki głupoty, lecz powszechną głupotę i wszechświat bezsensu.[2]

Lips określa humor jako patos, wzniosłość, która przejawia się w komiźmie i po przez komizm („in der Komik und durch dieselbe").[3]

Volkelt daje bardziej pogłębione pojęcie humoru, uważając go za szerokie i wszechstronne ujmowanie życia; wysuwa on na pierwszy plan subiektywną stronę humoru: widzi w nim przejaw indywidualności autora wyrażającej się w swobodnej grze obrazami. Humor jest więc wyższym osiągnięciem komizmu subiektywnego, kiedy to podmiot swobodnie operujący przedstawieniami komicznymi zajmuje wobec świata po-

[1] Stefan Pappée — Sienkiewicz jako humorysta, Lwów 1939.

[2] Vorschule der Ästhetik, § 32, Jean Paul's Werke, Berlin 1841, XVIII, str. 142.

[3] Komik und Humor, Leipzig 1898, str. 112.

stawę obserwatora i wznosi się do wyższego pojmowania życia.[4]

Najbardziej wyczerpujące zjawisko analizy daje H. Bergson w swojej słynnej książce „Le rire". Za podstawę swoich rozważań wezmę zatem studium L. Casamiana „Le méchanisme de l'humour"[5], w którym autor rozwija teorię Bergsona, czy raczej szuka jej zastosowania do zjawisk literackich.

Analizuje on humor jako pewnego rodzaju postawę twórczą, wpływającą na ukształtowanie się dzieła. Definicję humoru uważa za rzecz trudną, zmierza do niej zaczynając od wyszukania przeciwieństwa humoru. Znajduje je w szczerości, która odpowiada bergsonowskiej ekspresji naturalnej, a którą człowiek odnajduje instynktownie dla wyrażenia swojej treści psychicznej; humorysta zaś szuka jakiejś ekspresji innej, niezwykłej, niepospolitej i na tym właśnie polega wysiłek inwencji komicznej.

Humorysta musi mieć świadomość swojej odrębności, musi odczuwać, wiedzieć, że reaguje inaczej, niż wszyscy; i te dwa sposoby reagowania — jego własny oraz ten, który suponuje jako sposób „normalny", muszą być aktualnie obecne w jego psychice. Musi on jakby przewidywać tę normalną reakcję czytelnika i do niej odwoływać się w komunikowaniu tego, co jest swoistością jego psychiki. Dlatego też dla każdego humorysty charakterystyczne jest pewnego rodzaju rozdwojenie na opowiadającego, relacjonującego w ten oryginalny niezwykły sposób oraz na widza obserwatora, doznającego przyjemności z przedstawienia rzeczywistości niezgodnego z jego własnym instynktem. Dążąc do dalszego sprecyzowania definicji, autor określa postawę humorysty jako wykluczającą zasadniczo następujące możliwości: 1. automatyzm reakcji banalnej, 2. spontaniczność reakcji impulsywnej, 3. namiętność oratorską, 4. namiętność liryczną. Humorysta zajmuje wobec przedstawianych zjawisk spokojną postawę uczonego, „un moraliste déguisé en savant", powiedziałby Bergson, lubującego się w drobiazgowej i beznamiętnej obserwacji zjawisk jak najbardziej konkretnych, jak najbardziej uchwytnych, niemal namacalnych.

Podstawowa nieszczerość, zahamowanie postawy i reakcyj naturalnych może przejawić się w rozmaitych formach i dotyczyć rozmaitych zjawisk. Może opierać się na zahamowa-

[4] System der Ästhetik, 1910, II, str. 530.
[5] W zbiorze „Etudes de psychologie litteraire", Paris 1913.

niu następujących osądów. Przede wszystkim na zahamowaniu oceny komiczności, co jest najpospolitszym typem humoru i czego składniki zasadnicze wchodzą także w następne typy humoru. Humorysta, opowiadając o czymś, na co normalnie reaguje się śmiechem, co się powszechnie uważa za komiczne, udaje, że tej komiczności nie dostrzega, że ją traktuje z całą powagą. Następnie może zahamować normalną, przyrodzoną każdemu człowiekowi reakcję uczuciową na postrzegane zjawiska: opowiadając o rzeczach w powszechnym mniemaniu przyjemnych lub nieprzyjemnych, miłych lub niemiłych, odbarwia z ich uczuciowego tonu, udając, że traktuje je jako uczuciowo obojętne, neutralne.Bardziej skomplikowanym wypadkiem będzie zahamowanie oceny moralnej w wypadku, kiedy ta ocena narzuca się jako naturalna i konieczna. I wreszcie najbardziej skomplikowanym i najrzadszym typem humoru jest humor polegający na zahamowaniu oceny filozoficznej, powstrzymaniu się od powszechnej i naturalnej skłonności do uogólnienia, do wyciągnięcia powszechnie obowiązującej prawdy. Dla tych trzech ostatnich typów humoru znajduje Casamian taką terminologię: humor uczuciowy, moralny i filozoficzny.

Zatem z punktu widzenia czysto formalnego humor jest czynnością polegającą na świadomym zahamowaniu naszych reakcyj normalnych, zahamowaniu spotęgowanym przez uważne spostrzeganie. Czynność ta sama przez się posiada wartość komiczną.

W ten sposób postawa humorysty wprowadza w pewnym stopniu dualizm w głąb jego życia wewnętrznego. Godzi więc ona zło z afirmacją bez zastrzeżeń, do której dochodziła zawsze prymitywna myśl ludzka; ona neguje konieczność dogmatyzmu wszelkich wierzeń, dążeń, uczuć i ocen samorzutnych, ona niszczy wrodzoną i bezpośrednią ufność, z którą nasze ja poddaje się wszelkim tradycyjnym formom. Ona jest bezpośrednio przeciwna naiwności entuzjazmu, bezwzględnej pewności przekonań dogmatycznych, impulsywności instynktowych postanowień i wszelkim formom absorbcji osobowości ludzkiej przez jakąś ideę. Jednym słowem domyśla się ona w życiu duszy jakiegoś elementu „sceptycyzmu" albo raczej „relatywizmu".

W ten sposób humor związany jest organicznie z koncepcją życia relatywistyczną, a nawet zrodzoną z rozczarowania. Obecność humoru wyklucza wszelkie formy absolutnego dog-

matyzmu, impulsywność i optymizm zarówno w dziedzinie myśli jak uczuć.

Wewnętrznymi warunkami humoru jest zamierzana transpozycja oraz uważne postrzeganie rzeczywistości.

Humor nie zawsze musi wywoływać w czytelniku reakcję śmiechu, może pobudzać tylko jego „zainteresowanie, wzruszenie, dawać mu przyjemność estetyczną silnego wrażenia, nie dając przyjemności postrzegania komizmu".

Scharakteryzowana powyżej teoria jest teorią wchodzącą w zakres psychologii twórczości, humor bowiem traktuje jako czynności artysty i definiuje jako jedną z możliwych czynności wiodących do stworzenia dzieła literackiego.

Teoria ta przydatna będzie w analizie „Faraona" do wykrycia wytworu tej czynności, którą określimy jako postawę humorysty. Analizując obiektywnie dane elementy dzieła literackiego, istniejącego jako przedmiot rzeczywistości ludzkiej, postawimy pytanie, czy znajdziemy w nim takie cechy, które pozwolą nam określić twórczą postawę Prusa.

Rzeczą niezmiernie charakterystyczną dla świadomej i intelektualistycznej postawy autorskiej Prusa, która znalazła wyraz także w ambicji stworzenia teorii powieści, jest próba stworzenia definicji humoru. Próba ta świadczy, że pisarz zdawał sobie sprawę ze swojej postawy humorysty i że szukał definicji „humorysty w wielkim stylu", którym zapewne być pragnął. Zgodnie ze swymi założeniami teoriopoznawczymi tudzież z poczynaniami teoretycznymi w innych dziedzinach próbował znaleźć określenie humoru na drodze „indukcyjnej", analizy istniejących utworów określanych jako humorystyczne.

Pisał o humorze (przytaczam za monografią Ludwika Włodka, str. 105). „Humor polega nie na tworzeniu kombinacyj fantastycznych, nie na grze wyrazów, ale na sumiennym oglądaniu rzeczy co najmniej z dwu stron: dobrej i złej, małej i wielkiej, ciemnej i jasnej. Dla pesymisty każdy człowiek jest „podejrzany": humorysta zaś który bada ludzi wszechstronnie, w każdym człowieku widzi coś porządnego i coś łajdackiego... Bardzo poważni krytycy sądzą, że figury powieściowe Dickensa, mając wszelkie pozory istot żywych, nie są jednak realne. Uwaga słuszna: figury humorystyczne nie są „realne", lecz są „najprawdopodobniejsze", ponieważ są jakby „średnim wypadkiem z wielu rozmaitych obserwacyj... Humorysta w wielkim stylu niczego nie usiłuje zdobyć, nikogo nie nawraca i nikomu nie ulega: on raczej obserwuje

wszystko i wszystkich z pobłażliwym spokojem. Nie uznaje żadnych dogmatów, nie uważa nic za konieczne, ani za niemożliwe, lecz tylko za prawdopodobne. W stosunku do natury trzyma się on tej granicy, z której równie dobrze widać namacalne fakta rzeczywistości, jak i mistyczne cienie nadzmysłowego świata. W stosunku do ludzi znajduje się jakby na grzbiecie łańcucha gór, skąd po jednej stronie ciągną się, łagodne, zielone stoki, po drugiej skaliste otchłanie, z jednej światło z drugiej cień, z jednej pogoda, z drugiej słota. Dla takiej wysokości znikają równie dobrze mali, jak i wielcy, bogacze jak i ubodzy, mędrcy jak i prostaczkowie, a pozostaje tylko dusza ludzka, jej nikłe radości i łzy ukryte."

W tak sformułowanej definicji humoru dostrzeżemy pewne cechy, które przyjęliśmy wyżej: przede wszystkim postulat obiektywizmu, drobiazgowości, dokładności obserwacji. Szczególnie ważna tu jest bezstronność w spojrzeniu na ludzi i rzeczy i dostrzeganie ich dwoistego oblicza: dobrego i złego. Wymaga tutaj on szczególnie umiejętnej obserwacji, co więcej nawet podaje jakby przepis takiej obserwacji. Postać humorystyczna jego zdaniem może powstać jedynie w wypadku przecięcia kilku obserwacji, jest jakby średnią arytmetyczną, wnioskiem wyprowadzonym z materiału zdobytego na drodze rozmaitego spoglądania na rzeczy.

Dostrzegł Prus także cechę pewnej rezygnacji z aktywności wyrzeczenia się nawracania i przekonywania, zajęcia natomiast postawy pobłażliwego spokoju wobec wszystkiego i wszystkich. Wiąże tę postawę słusznie z relatywizmem, z odczuciem względności rzeczy, z przezwyciężeniem wszelkiego dogmatyzmu.

Wierzy Prus jednak, że na tej drodze osiąga się prawdę, poznaje się duszę ludzką w jej jakby wieczystym aspekcie wolnym od cech przypadkowych, spogląda się na nią bowiem z odległego punktu widzenia. Wierzy także, że dzieje się to skutkiem przezwyciężenia wszelkiego stosunku uczuciowego, po prostu uznaje możność bezstronnego, obiektywnego spojrzenia, nie dostrzega natomiast tego zasadniczego podłoża wszelkiej postawy humorysty: zahamowanej, ukrytej reakcji uczuciowej, normalnej istniejącej przynajmniej jako intelektualne analogie przetransponowanej w inną płaszczyznę reakcji humorystycznej.

Uznaje więc, że postawa takiego pisarza, którego nazywa „humorystą w wielkim stylu", gwarantuje osiągnięcie prawdy,

wartościowego poznawczego spojrzenia na świat i duszę ludzką.

Sformułowanie to jest niezmiernie ciekawe i ważne, jeśli zestawimy je z zasadniczymi celami, które sztuce stawiał, pisząc, że nie jest ona „cackiem, które bawi, ani niańką, która opowiadą wzruszające historie, ale — razem z nauką, tworzy dwa skrzydła, za pomocą których ludzkość wznosi się coraz wyżej ponad świat zwierzęcy („Kurier Warszawski" r. 1885, Nr. 18)

Zaczynając, narazie przynajmniej, od tradycyjnego postawienia sprawy i pytając o elementy komizmu, które spotykamy w powieści, zauważymy, że są one w powieści bardzo częste i liczne, chociaż dyskretne i dalekie od studenckiej błazenady komicznych scen „Lalki". Wyjątek stanowi tu scena narad Rabsuna, Dagana i Hirama, wytknięta zresztą przez Parandowskiego jako anachronizm i artystyczny nietakt.

... Czy dostojność wasza wie, że przyjechał z Tyru książę Hiram?...

... Niech na niego i na jego księstwo trąd padnie!... wrzasnął.

On mi właśnie wspomniał — ciągnął spokojnie gość, — że między wami jest nieporozumienie (t. I, str. 244).

Znowu, posługując się podziałem tradycyjnym, zauważymy, że w „Faraonie" nie mamy prawie zupełnie komizmu sytuacji, natomiast częste są bardzo postacie komiczne. Należeć tu będą przede wszystkim postaci cudzoziemców i prostaków, a więc ludzi stojących poza zasięgiem cywilizacji egipskiej.

Na czoło wysunie się rozpijaczony dowódca pułków greckich, któremu Prus nadał jakże inną obciążone tradycją imię Patroklesa. Wystarczy przypomnieć jego przemowy do żołnierzy:

> „Waleczni żołnierze greccy!... parszywe psy, oby was trąd stoczył!... Jeżeli od tej pory którykolwiek Grek wymówi w szynku imię następcy tronu, rozbiję mu dzban o łeb, a skorupy wpakuję do gardła i won z pułku! Będziesz jeden z drugim świnie pasł u egipskiego chłopa, a w twoim hełmie kury będą składały jaja..." (t. I, str. 138).
>
> ... Naprzód potomkowie Achillesa!... zwrócił się do swoich żołnierzy. — Pokażmy egipskim krowiarzom, że nas zatrzymać nie wolno!... (t. I, str. 39).

Do tej samej kategorii należeć będzie Sara w swojej pierwszej rozmowie z Ramzesem. Naiwna dziewczyna, przekonana o dostojeństwie swego ojca i jego protektorów, nie myśli na-

wet, że może być ktoś wyższy ponad miejscowych dygnitarzy.

W ten sam sposób komiczni są chłopi oskarżeni o napad na folwark następcy i to są ludzie, których śmieszność płynie z naiwności, z braku orientacji w rzeczywistości społecznej, lub też z pietystycznego stosunku do jej zmartwiałej formalistyki. I tak np. Dutmoze tłumaczy się, że musiał pozwolić żonie pójść do ogrodu następcy z żołnierzem, bo „przeciem ja tylko chłop, a on wojownik i żołnierz jego świętobliwości" (t. I, str. 98). Tak samo odpowiada na pytanie, czy rzucał kamienie do ogrodu:

„Po cóż bym rzucał, panie życia i śmierci? Gdybym trafił żonę, sobie zrobiłbym niepokój na cały tydzień, a gdyby żołnierza, dostałbym pięścią w brzuch, ażby mi język wylazł. Przeciem ja tylko chłop, a on wojownik wiecznie żyjącego pana naszego" (t. I, str. 98).

Do licznej galerii ludzi śmiesznych w ten sposób należeć będą jeszcze ludzie, z którymi Ramzes styka się w swych wędrówkach po Nilu:

„W tej chwili książę zwalił go przez łeb swoją miarą . . . właściciel poplamionej tuniki aż usiadł na ziemi, a obmacawszy perukę i głowę . . .

— Odgaduję — rzekł naturalnym głosem, że mam honor rozmawiać ze znakomitą osobą" (t. I, str. 9),
później zaś w rozmowie ze swoim otoczeniem na podobnych przesłankach oprze swój sąd o nieznajomym: „czy nie widzisz, że to musi być wielki pan: dobrze płaci i tęgo wali" (t. I, str. 111).

Śmieszność prostaków i cudzoziemców, podkreślana w „Faraonie" bardzo często, ma tu ogromne znaczenie: efekt bowiem czysto artystyczny, nagromadzenie rysów komicznych ma tutaj swój odcień socjologiczny, służy wyodrębnieniu postaci z tła etnicznego i kulturalnego. Ramzesa śmieszy Sara czy chłopi, z którymi się styka w rozmaitych okolicznościach, dla tych samych powodów, dla których przysłowiowy murzyn śmieszy człowieka białego. Rozmowa zaś pisarza z chłopami oskarżonymi o napad odrazu zawiera charakterystykę przedstawicieli dwóch różnych środowisk. Skontrastowanie umysłowości, sposobu wyrażania się tych dwóch typów ludzi przez wydobycie komizmu chłopa, komizmu człowieka prymitywnego, który czuje swoją nicość wobec urzędnika i państwa, zawiera odrazu ujęcie socjologiczne tych dwóch grup społecznych.

Cechy komiczne są w „Faraonie" wyłącznym przywilejem prostaków, rzadko tylko cudzoziemców; wśród ludzi zaś kultury wyższej dał nam Prus kilka czy nawet kilkanaście postaci ludzi dowcipnych albo kpiarzy, cyników, patrzących na swoje otoczenie z poczuciem intelektualnej wyższości, która pozwala im dostrzegać związki niedostępne mniej przenikliwym postrzegaczom. Należą tu obydwaj faraonowie, Tutmozis, Hiram, Herhor, Pentuer, adiutant ministra wojny, którego Prus wprowadził w trzech pierwszych rozdziałach i potem jakby o nim zapomniał.

Źródła psychiczne ich dowcipu są różne. Uczuciowy dystans charakteryzujący Ramzesa XII, całkowita beznamiętność, z którą patrzy on na sprawy tego świata, umożliwiają mu bezstronne spojrzenie na rzecz i dostrzeganie w niej cech najsprzeczniejszych. U innych postaci dowcip ma inne, mniej głębokie źródło.

Tu naturalnie należało by zdefiniować dowcip, który pojmować będę tak, jak to ujmował Prus w swoich teoretycznych rozważaniach o humorze: uważam go za uzdolnienie intelektualne, polegające na umiejętności spostrzegania tych cech rzeczywistości, które na ogół wymykają się ludziom, dającym narzucić sobie utarte formy myślenia. Źródłem zadowolenia, które nam daje dowcip, jest radość intelektualna z trafności spostrzeżenia, spostrzeżenia, które zresztą najczęściej jest niezmiernie łatwe do zrobienia, a które uniemożliwiał tylko narzucony przez środowisko schematyzm myślenia. Najczęściej dowcip każe dostrzec rzecz, na którą się bez ustanku patrzy nie widząc jej. Poza tym dowcip najczęściej przynosi uświadomienie kontrastu między tym, czym dane zjawisko jest w rzeczywistości, a tym, za co chce je mieć konwenans myślowy danego środowiska.

I tak wśród ludzi dowcipnych trafnością i bystrością spostrzeżeń celuje stary faraon. Patrzy on na świat z wysokości tronu, obejmuje zakres spraw niedostępny nikomu ze śmiertelnych i ma możność uchwycenia różnicy między istotą rzeczy a jej pozorem. A kiedy syn zachwyca się jego nadzwyczajną mądrością, odpowiada mu:

> „Stary jestem, a z wysokości tronu widzi się rzeczy, jakich nawet nie przeczuwają śmiertelni. Gdybyś słońca zapytał, co sądzi o sprawach świata, odpowiedziałoby jeszcze ciekawsze nowiny" (t. I, str. 171).

To przypatrywanie się natrętnej krzątaninie ludzi, uchwytywanie istotnej wartości ich drobiazgowych zabiegów, sta-

nowi właściwie jedyną radość jego życia, pozbawionego wszelkiej faktycznej aktywności. Daje mu bowiem poczucie wyższości oparte na tym, że posiada mądrość niedostępną innym. Gdy swojemu synowi udziela części tej mądrości, w niedomówieniach i aluzjach wydobywa przede wszystkim kontrast między tym, czym rzecz dana jest rzeczywiście, a czym się wydaje.

Arcydziełem jest jego interpretacja wojny trojańskiej:

„Za czasów dynastii tebańskiej, daleko na północy było miasteczko Troja, jakich u nas liczy się dwadzieścia tysięcy. Na ten kurnik napadały rozmaite greckie włóczęgi i tak dokuczyli niemnogim mieszkańcom, że ci, po dziesięcioletnich niepokojach spalili forteczkę i wynieśli się na inne miejsce. Zwykła historia bandycka! . . . Tymczasem, patrz, jakie pieśni śpiewają Grecy o trojańskich walkach. Śmiejemy się z tych cudów i bohaterstw, boć nasz rząd miał dokładne sprawozdanie o wypadkach. Widzimy bijące w oczy kłamstwa, a jednak . . . słuchamy tych pieśni, jak dziecko słucha bajek swej niańki i nie możemy się od nich oderwać! . . ." (t. I, str. 172).

I tak pokazuje synowi „nagą prawdę", prawdę urzędowego raportu, a więc czym rzecz jest i to, czym się staje, gdy ją opromieni spojrzenie poety. I to stwierdzenie wystarczy Ramzesowi, wystarczy mu, że wie, czym była historia trojańska, pozwoli mimo to oczarować się opowieści Homera, nie będzie demaskować jego kłamstw, ani walczyć z nimi. Radość tu bowiem daje rozumienie świata, nie jego naprawianie.

Tak samo ustosunkowuje się faraon do mniej czcigodnych kłamstw ludzkich:

„Kiedy wróciłem z Tebów, jedna z tych pań, której nawet nie pamiętam, zabiegła mi drogę i pokazując tęgiego trzyletniego chłopaka, żądała, abym mu wyznaczył majątek, gdyż ma to być mój syn . . . Trzyletni syn, czy uważasz wasza dostojność? . . . Rzecz prosta, nie mogłem spierać się z kobietą jeszcze w tak delikatnej sprawie. Ale — człowiekowi szlachetnie urodzonemu łatwiej być uprzejmym, aniżeli znaleźć pieniądze na każdą podobną fantazję" (t. I, str. 169).

I znowu wystarcza Ramzesowi satysfakcja, że chciano go oszukać, a on tylko udał, że tego oszustwa nie dostrzega, że dobre wychowanie i uprzejmość przeciwstawił bezczelności żądań. Z całą jednak świadomością nazywa swoją postawę

fantazją władcy, trudną do spełnienia z powodu braku pieniędzy.

Jest więc Ramzes obojętnym spektatorem, patrzącym na swoje państwo i swoje w nim sprawy ze spokojem mędrca, pragnącego jedynie odcyfrować sens istotny tego, co widzi.

Drugim człowiekiem dowcipnym jest w „Faraonie" Tutmozis: jeśli smutek i spokój rozczarowania pozwoliły Ramzesowi XII dopatrywać się związków niewidzialnych dla innych, to ulubieniec jego syna jest dowcipny, bo jest młody i pełen radości życia. Posługując się tu efektowną klasyfikacją prof. Szumana, faraona zaliczyć należy do ludzi smutnych, którzy robią dowcipy dlatego, żeby było im weselej, podczas gdy Tutmozis dowcipkuje dlatego, że jest mu naprawdę wesoło. Szczególnie na początku powieści potrafi on spoglądać na świat wesoło, a bystro i wydobywać zeń śmieszność przez doprowadzenie do absurdu rzeczy najbardziej poważnej. Nie rozumie też swego młodego władcy, który lubi rozmyślać o rzeczach niebezpiecznych, patrzeć na świat z całą powagą i lekceważyć to, co stanowi prawdziwą radość życia. I tak Ramzesowi, który mu każe odnaleźć i wynagrodzić rodzinę skrzywdzonego niewolnika, odpowiada:

— ... ale trzeba to zrobić w wielkiej tajemnicy — wtrącił Tutmozis — bo inaczej zaczną się wieszać wszyscy chłopi, a nam, ich panom, żaden Fenicjanin nie pożyczy miedzianego utena.

— Nie żartuj! Gdybyś widział oblicze tego chłopa, nie zasnąłbyś jak i ja... (t. I, str. 55).

Wspaniale zabłysł dowcip Tutmozisa w rozmowie z Sarą, kiedy to ubawiła go naiwność i prostota młodej dziewczyny, która chciała się bronić przed napastującym ją Ramzesem opowieścią o dostojeństwie właściciela folwarku:

„Nie śmiej się, bo wnet zbledniesz. Pan Sezofris jest pisarzem pana Chairesa, który nosi wachlarz nad najdostojniejszym monarchą Memfisu... Mój ojciec go widział i padał przed nim na twarz...
— Bo widzisz — wtrącił Tutmozis — ten młodzik jest oficerem kapłańskiego pułku Ptah i pisarzem u pisarza takiego pana, który nosi wachlarz nad noszącym wachlarz za monarchą Habu (t. I, str. 35)."

Właściwie każda sytuacja jest dla Tutmozisa okazją do zrobienia dowcipu: widząc skarabeusze, które zagrodziły drogę wojskom następcy, Tutmozis mówi: „Przysiągłbym, że to nie

skarabeusze, ale duchy moich fenickich lichwiarzy . . . Nie mogąc, z powodu śmierci, odebrać pieniędzy, zmuszają mnie, abym za karę szedł przez pustynię" (t. I, str. 24). Tak samo dziwi go wojownicze usposobienie Ramzesa. „Okropny jest w tobie ten pociąg do wojny, na której człowiek nie myje się przez całe miesiące, ażeby pewnego dnia zginąć (t. I, str. 23)."

Trudy wojenne przed bitwą nad Sodowymi Jeziorami wywołują w nim takie smutne refleksje:

— Jestem wątlejszy! — westchnął Tutmozis. — Ty, książę, przywykłeś do konnej jazdy, jak Hyksos, a Pentuer mógłby podróżować nawet na rozpalonym mieczu. Ale ja, taki delikatny . . . (t. II, str. 306).

— Szczęśliwi chłopi! . . . Śpi gałgan jeden z drugim do tej pory, nie czuje potrzeby kąpania się i nie pójdzie do roboty, dopóki żona nie napasie go jęczmiennym kleikiem. A ja, wielki pan, muszę jak złodziej tułać się nocą po pustyni, nie mając w ustach kropli wody . . . (t. II, str. 316).

Nawet wtedy, gdy dowiaduje się o tym, że Lykon udaje obłąkanego faraona, chociaż ocenia całe niebezpieczeństwo grożące młodemu panu, nie zaniedbuje jednak okazji dowcipnego powiedzenia:

— Gdy nasz pan usłyszy, że Lykon w jego imieniu udaje wariata . . . (t. III, str. 183).

Jest też przy Ramzesie tym dobrym towarzyszem i przyjacielem, który nigdy nie traci humoru i zawsze stara się rozpraszać troskę i niepokoje młodego księcia. Widząc go zatroskanego brakiem pieniędzy, wygłasza mu wykład, jak ciężki jest stan człowieka, którego trapią trudności materialne.

„Człowiek, potrzebujący pieniędzy, nie ma apetytu, zrywa się przez sen, na kobiety patrzy ze zdziwieniem, jakby pytał: „Na co one są?" W najchłodniejszej świątyni biją mu ognie do twarzy, a w największy upał, wśród pustyni, czuje dreszcz chłodu. Patrzy przed siebie, jak obłąkany, nie słyszy, co do niego mówią, najczęściej chodzi w przekręconej peruce, którą zapomniał napoić wonnościami, a uspakaja się tylko przy dzbanie mocnego wina i to na krótko. Bo ledwie nieborak odzyska zmysły, znowu zaczyna czuć, jakby mu się ziemia rozstępowała pod nogami... Ach, szczęśliwy Ramzesie, czekają cię nadzwyczajne niespodzianki, bo gdy upłynie termin, a wierzyciele zaczną odwiedzać cię pod pozorem składania hołdu, będziesz jak jeleń, ścigany przez psy, albo jak dziewczyna egipska, która czerpiąc wo-

dę z rzeki, zobaczy sękaty grzbiet krokodyla . . . " (t. I, str. 73).

Z dobrotliwym dowcipem stara się uśmierzyć niepokój Ramzesa i tak go namawia do snu:

„Widzisz, sen — to poważne bóstwo i nie wypada mu gonić za tymi, którzy biegają jelenim krokiem. Gdy się zaś położysz na wygodnej kanapie, sen, który lubi wygodę, siądzie przy tobie i okryje cię swoim wielkim płaszczem, który zasłania ludziom nie tylko oczy, ale i pamięć" (t. I, str. 55).

Dowcipem obdarzył Prus także swego bohatera tytułowego, chociaż jego par excellence aktywna rola w powieści powinna byłaby utrudnić, czy wręcz uniemożliwić tego rodzaju postawę. Ale dowcip jego jest zaprawny goryczą, rodzi się przede wszystkim z rozczarowania, którego młody władca nie potrafi przezwyciężyć. Jego postawa entuzjasty, młodzieńcza naiwność i szczerość każe mu wierzyć także w szczerość ludzi, z którymi się styka. On wszystko bierze za dobrą monetę, wierzy wszystkim, bo sam mówi prawdę. Powoli jednak zaczyna rozumieć grę polityczną, uczy się obłudy, zaczyna się podporządkowywać konwenansom życia dworskiego. Ale ulegając, rozczarowując się, żałuje swoich straconych złudzeń, żałuje młodzieńczej wiary w człowieka i swego szacunku dla niego. I stąd pochodzi ta gorzka ironia, która współbrzmi często w jego złośliwych powiedzeniach.

Przeżycia te zaobserwujemy najlepiej na jego stosunku do religii: wychowany w szkole kapłańskiej ma silnie wpojony szacunek dla spraw boskich, dla ojczystego kultu. Powoli zaczyna jednak dostrzegać szarlatańswo kapłanów, widzi, że ich cuda są tylko wyzyskiwaniem przez uczonych ciemnoty tłumów. Staje się to dla niego przeżyciem tym cięższym, że miejsce jego dawnej wiary zajmuje całkowity sceptycyzm i osobista głęboka niechęć do kapłanów. Wykrycie niektórych tajemnic kapłańskich podkopuje w nim wiarę zupełnie, spogląda on na sprawy wszelkich religij ze źle tajonym sceptycyzmem, dostrzegając poza pozornymi cudami ukrytą, a zwykle złośliwą rękę ludzką.

„Nie będę nawet się dziwił śmierci Patroklesa . . . Bo i co osobliwego może być w tym, że umarł jakiś pijaczyna, który obrażał bogów, ba . . . nawet kapłanów . . .

Ale Tutmozis w tych drwiących słowach odczuł groźbę (t. I, str. 265).

Praktyki religijne wydają się mu zwykłym szalbierstwem, atutem wyzyskiwanym przez zręcznych graczów, przepisy zaś

prawa uważa tylko za formułowane dla pospólstwa, podczas gdy możni mogą je zupełnie łatwo omijać:

„Skądże taka pobożność? Czy dlatego, że ja byłem w świątyni, to i mój bankier uważa za potrzebne naradzać się z bogami?" (t. II, str. 47).

„A jednak ty zostaniesz moją i bogowie feniccy nie zabiją cię, jeśli dbają o swoje świątynie i kapłanów" (t. II, str. 112).

Czasem zdarzają się Ramzesowi momenty szczerej wesołości, kiedy to dostrzega bezwartościowość przesadnych frazesów Fenicjanina, czy też po prostu tylko chce sobie podowcipkować.

Sceptycyzm religijny cechuje także Mefresa, Hirama, Herhora, z tą różnicą, że Ramzes, cierpiąc nad utratą złudzeń, demaskuje szarlatańslwo, oni zaś z całą świadomością biorą udział w jego inscenizacji. „Bogowie niekiedy przebaczają zdradę swoich tajemnic, ludzie nigdy" (t. II, str. 58), mówi Ramzesowi Hiram. Mentezufis zaś tak uzasadnia konieczność tolerowania pielgrzymek do świątyni Astarty: „jeżeli pozwoliliśmy Azjatom wybudować świątynię na naszej ziemi, wypada kiedy niekiedy być uprzejmymi dla ich bogów".

Analogiczną postawę, przeniesioną tylko w inną dziedzinę, mianowicie w sferę instytucyj państwowych, zajmuje pisarz, który próbuje wytłumaczyć Ramzesowi sens i istotę sądownictwa: „W szynku człowiek pije i płaci; na jarmarku coś sprzedaje i otrzymuje; w polu sieje i zbiera; w grobach dostaje błogosławieństwa od zmarłych przodków. Jakimże więc sposobem ktoś, przyszedłszy do sądu, wróciłby z niczym, jak podróżny, który zatrzymuje się w połowie swej drogi i zwraca stopy do domu, nie osiągnąwszy celu" (t. I, str 100). Dlatego też chłopi, oskarżeni o napad na folwark następcy, skoro przyszli do sądu, nie mogą odejść z niczym. Wszystko w życiu zbiorowym ludzi jest celowe i ma swoje uzasadnienie, więc i przyjście do sądu musi być celowe. Jeżeliby zaś tego uzasadnienia nie było, trzeba byłoby znaleźć je za wszelką cenę, byleby nie łamać ogólnej zasady.

Te liczne postacie dowcipnisiów, kpiarzy, drwiących bezlitośnie ze wszystkiego, co stanowi wartość życia ludzkiego, wpływają na wytwarzanie obrazu kultury schyłkowej, kultury epoki rozkładu. Stanowią one ciekawą personifikację teorii Menesa, że Egipt przeżywa właśnie okres upadku. Tym wszystkim ludziom brak rzetelnej wesołości, płynącej z radości życia, cechuje ich natomiast sceptycyzm, kwestionujący wszys-

tkie wartości, jakie człowiek może uczynić przedmiotem swojego umiłowania.

Szarlatańtwo kapłanów zabija w nich religijność, dotknięci są oni niewiarą w człowieka, zwątpieniem w jego wartość, jego bezinteresowność. Równocześnie głęboka kultura intelektualna, którą posiada np. Ramzes XII, czy Hiram, pozwala im na ujmowanie własnych bolesnych rozczarowań właśnie w taką formę, kóra daje im zadowolenie intelektualne, a jednocześnie maskuje, ukrywa gdzieś w głębi istotną tragedię uczuciową.

Analiza elementów komizmu w „Faraonie" doprowadza do następujących wyników: nie ma tu komizmu sytuacyjnego, mamy tylko dość liczne postacie komiczne. Liczniejsze znacznie są postaci ludzi dowcipnych: wśród nich jeden tylko Tutmozis, przynajmniej na początku powieści, pełni rolę wesołego rezonera, bystrego komentatora zdarzeń, na które patrzy. Wszyscy inni zaś są wyrazem epoki, w której wzrośli.

Określić zatem możemy, że komizm w „Faraonie" nie ma jakiejś autonomicznej roli, jak to miało miejsce np. w „Lalce", stanowi natomiast element ważny, ale stopiony doskonale z całością utworu i całkowicie podporządkowany jego ogólnym tendencjom. Przeprowadzona powyżej analiza elementów komizmu w „Faraonie" nie może jeszcze służyć za podstawę dostateczną do uznania Prusa za humorystę. Należy poszukać bardziej istotnych cech.

Świat przedstawiony w powieści interesuje Prusa przede wszystkim, jako własne dzieło, którego kontemplacja sprawia twórcy przyjemność, poza tym pociąga go także swoją egzotycznością, swoją całkowitą odrębnością nie tylko od Warszawy końca wieku XIX-go, w której żył, ale także od świata wszystkich dotychczasowych powieści. Ten świat bawi go swoim prymitywizmem kulturalnym i intelektualnym, człowiek odległej epoki, którego odtworzył z taką artystyczną precyzją, wywołuje na jego usta uśmiech dobrotliwego pobłażania. I jak każdy wielki humorysta zajmuje wobec tego, co go rozśmiesza, postawę jak największej powagi, po prostu nie chce uznać za śmieszne tego, co mu się śmieszne wydaje. Najlepszym zaś sposobem udawania, że się autor nie śmieje, kiedy naturalna reakcja właśnie wymagałaby śmiechu, jest według określenia Casamiana: „examiner le risible avec l'attention, la méthode, les gestes et l'allure d'un savant (p. 109)."

Dlatego też Prus zachowuje konsekwentnie swoją przybraną powagę, nie zdradza się pozornie niczym, że jego także

bawią ci ludzie, którymi chce bawić swojego czytelnika. Ale jego postawa humorysty znajdzie wyraz przede wszystkim w niezmiernej, posuniętej do ostatecznych granic ścisłości relacji. Ta ścisłość, rzekomo płynąca z chęci jak najbardziej obiektywnego relacjonowania wydarzeń, pozwala mu zestawić na jednej płaszczyźnie fakty najbardziej różnej natury, robić zestawienia rzeczy wzniosłych i pospolitych, wielkich intencyj i śmiesznego czy banalnego wyrazu.

Tak np. relacjonując zachowanie się Sargona powie:

„Sargon wzdychał, jeżeli można wzdychaniem nazwać odgłosy podobne do mruczenia lwa" (t. II, str. 134),

zestawia na jednej płaszczyźnie zamiary posła, który chce się dobrze wywiązać ze swoich obowiązków i prostacki wyraz, który prymitywny Asyryjczyk tym swoim zamiarom nadaje.

Tak samo informuje nas o doniosłych reformach Herhora, dodając pełne ironii zastrzeżenie co do korzystania z wymiaru sprawiedliwości:

„. . . i lada kto nie śmiał bić egipskiego chłopa, który mógł odwoływać się do sądu, jeżeli miał dosyć czasu i świadków" (t. III, str. 257).

Przedstawiając powitanie młodego władcy, do informacji o entuzjazmie który ogarnął miasto, także dla ścisłości informacji wymieni wszystkich, którzy w tej powszechnej radości udziału wziąć nie mogli:

„. . . całe Teby wyległy na powitanie go; w domach zostali tylko starcy i kalecy, a w zaułkach złodzieje" (t. III, str. 125).

Tak samo informuje nas o tym, jak błędne było mniemanie Ramzesa o tym, że może coś robić w tajemnicy przed swoim otoczeniem:

„Ledwie ukazały się gwiazdy, książę w największej tajemnicy (według swego przekonania), wysunął się z pałacu i poszedł" (t. II, str. 100).

Podobny efekt humorystyczny, efekt niespodziewanego zestawienia, spotkamy wtedy, kiedy to Ramzes para się z trudnościami rządzenia i nie potrafi nawet osiągnąć tego, by przyjąć wszystkich interesantów, którzy się chcą z nim widzieć. Herhor, do którego się zwrócił po radę, znalazł niezmiernie prosty sposób załatwiania tej trudności: możnym zapowiedział, że książę już nikogo nie przyjmuje:

„A na lud, który, mimo kilkakrotnych wezwań do rozejścia się, wciąż czekał, wysłał kompanię numidyjskich żołnierzy z kijami. Tym udało się bez porównania łatwiej,

aniżeli Ramzesowi zadowolić ludzką pożądliwość" (t. I, str. 164).

Ta ostatnia obserwacja dotyczy organizacji życia państwowego, które jest tematem „Faraona" więc także jest wyzyskiwane jako teren najwyższy humorystycznych obserwacyj Prusa. Zawieszenie absolutne reakcji moralnej, sądu etycznego, który domaga się wyrazu w każdej automatycznej reakcji, staje się źródłem efektu humorystycznego w niezrównanym po prostu raporcie jednego z nomarchów:

„Dnia 7 Tot, wielki skarbnik dowiedział się i sprawdził, że z zeszłorocznych zbiorów ubyło sto czterdzieści osiem miar pszenicy. W czasie sprawdzania dwaj robotnicy ukradli miarę ziarna i ukryli je między cegłę. Co gdy stwierdzono, oddani zostali pod sąd i zesłani do kopalni za podniesienie ręki na majątek jego świętobliwości ...

— A tamte sto czterdzieści osiem miar? — spytał następca.

— Myszy zjadły — odpowiedział pisarz i czytał dalej" (t. I, str. 223).

Ograniczenie stanowiska autora do suchego sprawozdania z odczytanego raportu, powstrzymanie się od wszelkiego komentarza, wszelkiej uwagi, stawia czytelnika wobec nagiego faktu, pokazuje wielkie oszustwo możnych, ukryte pod gorliwością poszukiwania drobnego oszustwa maluczkich. Życie dworskie, jego szablony, konwenans, ukrywający, maskujący wszelką osobistą reakcję, dostarczyły Prusowi szczególnie bogatego materiału do tego rodzaju spostrzeżeń. I tu znowu Prus udaje najdoskonalszą, najbardziej surową powagę: relacjonuje fakty ze ścisłością uczonego, powstrzymującego się od wszelkiej osobistej reakcji. On po prostu słucha rozmów dworaków i relacjonuje je niby to dla odtworzenia atmosfery dworu po zgonie monarchy. Cały czas udaje, że bierze na serio to wszystko, co dworacy Ramzesa robią i mówią, a sąd o tym pozostawia czytelnikowi. Żałoba po śmierci faraona dała mu szczególnie dobrą okazję wyszydzenia bezsensu obyczajów dworskich.

Gdy rozeszła się wieść, że władca umarł:

„Jedni zapytywali: czy to prawda? inni dziwili się, że jeszcze słońce świeci na niebie, a wszyscy razem krzyczeli w niebogłosy:

— O panie! ... o nasz ojcze! ..." (t. III, str. 37).

Przedmiotem rozmowy staje się wyłącznie żal po zmarłym:

„W wyższych towarzystwach najmodniejszymi były rozmowy o powszechnym żalu, który udzielił się nawet naturze.

— Czy nie zauważyłeś — mówił dostojnik do dostojnika — że dnie są krótsze i ciemniejsze?

— Nie śmiałem zwierzyć się z tego przed tobą — odparł drugi — ale tak jest w rzeczy samej. Spostrzegłem nawet, że mniej gwiazd świeci podczas nocy i że pełnia trwa krócej, a nów dłużej niż zwykle.

— Pasterze mówią, że bydło na pastwisku nie chce jeść tylko ryczy . . .

— A ja słyszałem od myśliwych, że zapłakane lwy nie rzucają się już na sarny, bo nie jedzą mięsa" (t. III, str. 50).

Te wzniosłe i pełne patosu rozmowy nie przeszkodzą jednak dworakom żyć służąc własnej wygodzie, obyczaje nakażą im tylko poszukania form harmonizujących z ogólnym nastrojem. Ponieważ etykieta zakazuje używania w okresie żałoby wina i piwa, więc wymyślą sobie napój, który smakuje jak wino nasycone piżmem i woniami balsamicznymi, ale o którym mówić będą uparcie, że nie jest płynem rozweselającym. Ogólna dla Egipcjan pogoda i wesołość nie pozwoli im się martwić zbyt długo, narzucony zaś konwenans życia dworskiego, hamujący wrodzone usposobienie, stanie się tylko obłudną maską, ukrywającą istotną postawę życiową. Ale Prus humorysta i tu także powstrzyma się od wszelkiej reakcji etycznej. On po prostu na serio traktuje etykietę i udaje, że nie widzi, co się pod nią kryje. Podobnie przedstawia zakończenie żałoby znowu dbając o ścisłość informacji.

„W tym dniu po raz pierwszy ostrzyżono włosy, usunięto błoto z twarzy, a kto miał ochotę, umył się" (t. III, str. 51).

Na tym tle ogólnej obłudy dworskiej z tą samą postawą uczonego przedstawia autor obłudę innego typu: obłudę owijającą się w płaszczyk religijnego wtajemniczenia:

„Ani syn, ani matka nie płakali, ponieważ im było wiadomo (o czym nie wiedział lud prosty), że zmarły pan już znajduje się obok Ozyrysa i z pobytu w ojczyźnie szczęśliwości jest tak zadowolony, że nie chciałby wrócić na ziemię" (t. III, str. 89).

Ale nie tylko na rytuał, na skostniałe formy życia państwowego spogląda Prus okiem humorysty: rytuał relegijny, pewne

zwroty sakralne wywołują w nim także ukrywany, maskowany uśmiech. Tę reakcję swoją zdradzi przed czytelnikiem przez powtarzanie pewnego zwrotu, czy formuły, jak na przykład:

„Mer — amen. Ramzes XII — ty, po naradzeniu się z bogami, którym jest równy" (t. I, str. 13).

„Na co jego świętobliwość Ramzes XII, po naradzie z bogami, którym jest równy" (t. I, str. 14).

Tę samą rolę spełnia powtarzający się kilkakrotnie w toku całej powieści zwrot: upadł na brzuch swój, leżał na brzuchu swoim.

Arcydziełem takiego utajenia swojej postawy etycznej, udawania, że się nie dostrzega tego, co się kryje poza stworzonym dla ludu pozorem, jest wstępna informacja o tym, że starsi synowie faraona, zrodzeni z królewny chetyckiej, okazali się niezdolni do sprawowania władzy i że dopiero czwarty syn królewski, wnuk arcykapłana:

„był silny jak wół Apis, odważny jak lew i mądry jak kapłani" (t. I, str. 13).

Dalsza informacja, że

„Wybór ten wielce uradował pobożnych kapłanów, dostojnych nomarchów, waleczną armię, wierny lud i wszelkie żyjące na ziemi egipskiej stworzenie" (t. I, str. 13),

uświadamia czytelnikowi, że wszystko stało się za sprawą jakiejś tajemniczej ręki, a wszelkie żyjące na ziemi egipskiej stworzenia nie mogły inaczej zareagować na rzeczy, które i tak się działy bez jakiegokolwiek ich udziału.

Ceremoniał religijny, szczególnie jakieś jaskrawe formy politeizmu, budzą uśmiech zarówno autora, jak niektórych bohaterów. Dzieje się tak naprzykład w chwili, gdy Ramzes palił kadzidło nad świętą sadzawką, a krokodyl chwycił go za brzeg płaszcza:

„... Ramzes tak trzasnął go w łeb bronzową łyżką, że gad na chwilę zamknął oczy i rozstawił łapy; potem cofnął się i wlazł w wodę, jakby zrozumiawszy, że młody władca nawet ze strony bogów nie lubi poufałości" (t. III, str. 122).

Szalbierstwo kapłanów, ich sztuczki służące do zwodzenia ludzi, ich kłamstwo i obłudę traktuje Prus także z największym spokojem, znowu zastępując etyczne wartościowanie ścisłością relacji

„... naczyniami i klejnotami bożka, który w swym niedostępnym ukryciu spał, kąpał się, namaszczał perfumami,

jadał i pijał, a zdaje się, że nawet przyjmował odwiedziny młodych i ładnych kobiet" (t. III, str. 106).

Niezmiernie ciekawy w swym artystycznym wyrazie jest stosunek Prusa do stanowiska i roli faraona jako najwyższego kapłana w państwie, a zarazem człowieka wyniesionego ponad śmiertelnych dzięki swemu boskiemu pochodzeniu. Stanowisko to jest tym ciekawsze, że sam Ramzes XII z ogromnym, choć ukrywanym sceptycyzmem traktuje narzucaną sobie rolę arcykapłana i przypisywaną nadziemską moc. Jest to jakby stanowisko humorysty drugiego stopnia: Ramzes z całą powagą wypełnia to, czego wymaga od niego rytuał, choć uświadamia sobie bezsens tego, co mówi. Prus zaś z całą powagą opowiada, jak to Ramzes wypełniał, znów nie ujawniając swego prawdziwego stanowiska:

„Pan wysłuchał raportu astrologów, w razie jakiegoś niezwykłego zjawiska uspakajał ich o bezpieczeństwo świata i — wszystkie spostrzeżenia kazał zapisać do odnośnych tablic ..." (t. II, str. 294).

„Jeszcze pół roku temu świętobliwy pan spełniał wszystkie czynności, przywiązane do jego stanowiska, na którym opierało się bezpieczeństwo i pomyślność całego widzialnego świata" (t. II, str. 290).

Ta postawa jest szczególnie wyraźna w opisie pracowitej nocy Ramzesa, kiedy to kapłani przerywają mu ciągle sen, wzywając do spełniania rozmaitych czynności religijnych:

„Po północy jego świętobliwość mógł już spać do zapiania rannych kogutów, jeżeli uważał za stosowne" (t. II, str. 294).

Ciekawy niezmiernie efekt humorystyczny zawiera informacja o śmierci faraona, o której Prus znowu z całą powagą uczonego opowiada o tym w kategoriach ówczesnego Egipcjanina wierzącego, że władca umiera dlatego że tak chce:

„Tak tedy w miesiącu Hator, po trzydziestu czterech latach panowania, umarł faraon Mer-men Ramzes XII-ty, władca dwu światów, pan wieczności, rozdawca życia i wszelakiej uciechy. Umarł, ponieważ czuł, że ciało jego staje się mdłe i nieużyteczne. Umarł, ponieważ tęsknił do wiekuistej ojczyzny, a rządy ziemskiego państwa pragnął powierzyć młodszym rękom. Umarł wreszcie, bo tak chciał, bo taką była jego wola. Boski duch odleciał, niby jastrząb, który długo zostając nad ziemią w końcu rozpływa się w błękitnych przestworach" (t. III, str. 35).

Właściwa postawa Prusa wobec przedstawionej w powieści religii ujawnia się w sposób interesujący w następującym fragmencie:

„Wówczas przedstawiali jej prośby o pomyślne załatwienie bieżących spraw państwa, o opiekę nad granicami Egiptu i nad grobami królów, ażeby żaden złodziej nie śmiał do nich wchodzić i naruszać wiekuistego spoczynku mocarzy pełnych chwały. Modły kapłańskie jednak, zapewne skutkiem nocnego zmęczenia, niezawsze były skuteczne: kłopoty bowiem państwa rosły, a i groby święte okradano, nie tylko wynosząc z nich rzeczy kosztowne, lecz nawet mumie faraonów" (t. II, str. 294).

Tu bowiem Prus, chcąc wyjaśnić dlaczego to modlitwy arcykapłana były tak bezskuteczne, omija narzucające się wprost wyjaśnienia, które miałby dla tej sprawy człowiek jego epoki, a wynajduje wyjaśnienie jak najbardziej nieistotne i nieprzekonywujące. Zamiast wyjaśnień o charakterze metafizycznym, traktujących o istocie bóstwa, jego ingerencji w sprawy świata, podaje Prus jak najbardziej ortodoksalne, naturalnie w sensie egipskim, wyjaśnienie. Znowu maskuje swoje właściwe stanowisko, wprowadzając czytelników w błąd, że wierzy.

Najwyraźniej chyba to prusowskie stanowisko sceptyka doszło do głosu w opisie uroczystości pogrzebowych. Mamy tu cały szereg niezmiernie ciekawych efektów komicznych, polegających przede wszystkim na skontrastowaniu patosu wykonanych czynności z postawą kapłana, dla którego czynność ta utraciła swoje mistyczne znaczenie, stała się zaś tylko zawodem wplecionym w tok najbardziej konkretnych spraw.

Szczególnie typowe są tu rozmowy kapłanów przy balsamowaniu zwłok zmarłego władcy:

— Hej tam, wy! — zawołano z góry. — Gotów nieboszczyk? ... Już ... tylko mu szczęka opada — odpowiedziano z przedsionka.

— Wszystko jedno ... dawać go tu prędzej, bo Izyda za godzinę musi iść do miasta (t. III, str. 41).

Tworząc wizję tego prymitywnego świata, tak odległego od kulturalnego skomplikowania współczesności, ma Prus wyraźne poczucie śmieszności kulturalnego prymitywu. Nie przeszkadza mu to zresztą w wydobyciu powagi i hieratyczności tego świata. Wystarczy tu przypomnieć chociażby odtworzenie dostojnej pozy Ramzesa,

„następca oparł dłonie na kolanach i siedział nieporuszony jak posągi jego królewskich przodków" (t. II, str. 126).

Obok tego jednak podkreśla autor właśnie prymitywizm sztuki egipskiej, opisując naprzykład malowidła przedstawiające triumf Ramzesa Wielkiego:

„na ścianach każdego pylonu główne miejsce zajmowała płaskorzeźba Ramzesa Wielkiego, który w jednej ręce miał podniesiony topór, a drugą trzymał za włosy gromadę ludzi, związanych w pęk, niby pietruszka" (t. II, str. 57).

To samo zaobserwujemy w opisie cudzoziemskiej dzielnicy w Memfisie, kiedy to Prus przedstawia malowidła, stanowiące jakby reklamę dla zajęć i charakteru właścicieli domów. I tak przedstawia wywieszkę na domu kupca:

„na morzu chwytają człowieka straszne potwory z rybimi ogonami, — w pustyni skrzydlate i ogniem ziejące smoki, a na dalekich wyspach trapią go olbrzymy, których sandał większy bywa od fenickiego okrętu" (t. I, str. 177).

Ale nie tylko prymityw kulturalny i artystyczny przedstawianego w powieści państwa egipskiego budzi uśmiech autora. Prus także chętnie podkreśla obcość faktyczną czy też rzekomą tego odległego świata. Obcość tę ujmuje właśnie przez wysunięcie jakiegoś rysu niby to bardzo dziwnego, rażącego człowieka jego cywilizacji, a w rzeczywistości bardzo ludzkiego, tkwiącego w samej istocie natury ludzkiej, tylko ginącego w ukryciu konwenansów. I tak naprzykład charakteryzuje tak ważną dla przebiegu akcji narzeczoną Tutmozisa:

„Panna Hebron była rzeczywiście piękna, a robiła wrażenie osoby doświadczonej, co w Egipcie nie stanowiło osobliwości. Ramzes prędko spostrzegł, że narzeczona wcale nie zwraca uwagi na przyszłego małżonka, ale za to posyła wymowne spojrzenia w stronę jego faraona.

I to także nie było dziwnym w Egipcie" (t. III, str. 166).

Mówiąc o wierzeniach i przesądach Egipcjan, dodaje, że:

„W Egipcie zawsze było łatwiej o złe czy dobre duchy, aniżeli o deszcz" (t. I, str. 107).

Ciekawy przykład dowcipu Prusa spotykamy w opisie wojsk Musawassy. Oto powieściopisarz, przyzwyczajony do świata ludzi ubranych, w którym nędzarza poznaje się przede wszystkim po tym, co ma na sobie, stanął przed zadaniem takim, że opisać, przedstawić musiał proletariuszów kraju, w którym sam klimat wymaga jak najmniejszego, naj-

mniej obfitego ubrania. Sprawę tę załatwił w ten sposób, że wojsko Musawassy przedstawił jako gromadę

„tak strasznych proletariuszów, że, choć już byli prawie nadzy, jeszcze zasługiwali na nazwę oberwańców" (t. II, str. 224).

Tak samo dowcip posłużył mu jako środek przedstawienia orgii na weselu Tutmozisa:

„Ta pierwsza uczta przeciągnęła się do rana. Wprawdzie faraon zaraz wyjechał, lecz inni zostali — z początku na krzesłach, później na posadzkach . . ." (t. III, str. 168).

Obok tych, jeśliby tak można powiedzieć, dowcipów szczegółowych, mamy w „Faraonie" jedną scenę, w której dowcip autora, znalazłszy swego wyraziciela w dostojnym Nitagerze, nadał jej specjalny koloryt, swoiste zabarwienie. Jest to kończąca powieść scena obioru Herhora. Narada dostojników trwa bardzo krótko, jest ona jakby z góry uplanowana i inscenizowana przez Herhora, który przewiduje zarzut na swoje oświadczenie, że wygasła dynastia XX i odpowiada, że jedyna tej dynastii przedstawicielka, małżonka jego, królowa Nikotris, zrzekła się swych praw do tronu. Kiedy wysuwa kandydaturę Nitagera, ktoś niewczesny wyrywa się nie w porę z propozycją, by wybrać Herhora, ale biegły mąż stanu przechodzi nad tym do porządku. Nitager, tymczasem udając cały czas, że traktuje na serio całą inscenizację zachowuje największą powagę. „Nitager długą chwilę siedział z przymkniętymi oczyma, uśmiechając się. Wreszcie powstał i rzekł: — „Nigdy chyba nie zabraknie ludzi chętnych do tytułu faraona. Może nawet mielibyśmy ich nad potrzebę. Szczęściem sami bogowie, usuwając niebezpiecznych współzawodników, wskazali nam człowieka najgodniejszego władzy. I zdaje mi się, że uczynię roztropnie, gdy zamiast przyjmować łaskawie ofiarowaną mi koronę, odpowiem: — Niech żyje wiecznie, jego świątobliwość San — amen! Herhor, pierwszy faraon nowej dynastii! . . .

Obecni, z małymi wyjątkami, powtórzyli okrzyk" (t. III, str. 260).

I w ten sposób stary wojownik, który patrzył na starcie się Ramzesa i Herhora, który znał i rozumiał wszystkie najtajniejsze nici w ręku tego ostatniego, powiedział Herhorowi wszystko, co mógł mieć mu do powiedzenia w formie jak najdalej posuniętej lojalności w stosunku do najwyższego zwierzchnika państwa.

I podobne właściwie stanowisko zajmuje Prus wobec świata swojej powieści: on przyjmuje postawę człowieka wierzącego pozorom, biorącego rzeczy z tej strony, z jakiej chcą mu przedstawić je ludzie, na których patrzy. Godzi się na wszelkie matactwa, oszustwa, kłamstwa czy to takie, które bohaterowie jego podejmują na własną rękę, czy też, wyzyskując formy społecznego konwenansu. On wszystko bierze za dobrą monetę, jak Nitager przymyka oczy i uśmiecha się, a czytelnikowi opowiada, dążąc tylko do jak najściślejszego relacjonowania faktów, do takiego ich relacjonowania, które domaga się jako dopełnienia wypowiedzenia sądu przeważnie o charakterze etycznym. Ale Prus powstrzymuje się od wydawania tego sądu, nie zaspakaja tego naturalnego zupełnie oczekiwania. On nie wartościuje swego świata, ani z punktu widzenia filozofa, ani moralisty, tylko z przybraną i do końca konsekwentnie utrzymaną powagą i bystrą obserwacją badacza opowiada o tym, co widzi. I tu jest źródło jego prawdziwego, głębokiego humoru. Tu jest powód, dla którego utrzymana jest tu postawa obserwatora, załamująca się raz po raz w „Lalce", gdzie jeszcze tak żywe było zaangażowanie uczuciowe bohatera w świat powieści.

W „Faraonie" jest Prus humorystą konsekwentnym w najgłębszym tego słowa znaczeniu, pisarzem, który przewyciężył antynomię pesymizmu i optymizmu i spojrzał na wszystkie absolutnie sprawy życia ludzkiego: religię, państwo, życie społeczne, jednostkowe ambicje i wysiłki, okiem beznamiętnego, spokojnego badacza. Dostrzegł w nich ich sens i bezsens, pozorną formę i istotną treść, wielkość i małość. Ale to stwierdzenie nie doprowadziło go bynajmniej do tragiczności i patosu, przeciwnie, ominął on tę możliwość.

Najlepszym tego dowodem może być potraktowanie postaci bohatera tytułowego, który jest przecież doskonałym materiałem na postać patetyczną, na bohatera wielkiej a głośnej tragedii. Ale Prus nie poskąpił mu rysów komicznych, przypomnę tu chociażby jego wielką chełpliwość, jego zaufanie we własne siły. Bezlitośnie zaś po prostu obszedł się z nim Prus w zakończeniu powieści, kiedy to kazał mu umierać w poczuciu całkowitej euforii i przekonaniu, że jest wielkim, zwycięskim władcą. Przyjemne to poczucie zawdzięcza tej drobnej okoliczności, że wraca właśnie od pani Hebron:

„W godzinę po zachodzie słońca faraon opuścił mieszkanie Hebron i powoli wracał do swego pałacyku. Był

rozmarzony, senny i myślał, że kapłani są wielkimi głupcami, stawiając mu opór. Jak Egipt Egiptem, nie byłoby lepszego pana, niż on. Nagle spomiędzy kępy figowej wysunął się człowiek w ciemnym płaszczu ...

Tuż pod pałacykiem zabiegł mu drogę jeden z oficerów, wołając:

Prawie wszyscy ochotnicy, którzy pojechali z Tutmozisem, byli zaprzedani kapłanom ...

— No, muszę już z tym skończyć! — rzekł pan. — Zatrąbcie na azjatyckie pułki ..." (t. III, str. 256).

I tylko bezwzględny, surowy obiektywizm, protokularna ścisłość relacji, z jaką Prus potraktował śmierć Ramzesa, łagodzi to negatywne ustosunkowanie się autora do niego:

„Faraon, podtrzymywany przez oficerów, miał szarą twarz i oczy zachodziły mu mgłą. Wyciągnął rękę, jakby szukając broni, poruszył ustami i wśród ogólnej ciszy przestał oddychać, on, pan dwu światów: doczesnego i zachodniego (t. III, str. 256).

W ten sposób uniknął Prus uczuciowego ustosunkowania się do przedstawianego świata: kazał żałować sympatycznego faraona Pentuerowi, sam zaś, wolny od wszelkich emocjonalnych więzów, widział w nim równocześnie człowieka wielkich porywów, oraz chełpliwego i zmysłowego młodzieńca. Zachował spokój uczonego, mówiącego z bezwzględnym obiektywizmem o rzeczach i sprawach odległych, na które patrzy z daleka, szukając przede wyszystkim praw ogólnie obowiązujących, a nie jednostkowego szczęścia lub tragedii.

Dzięki takiemu wystylizowaniu śmierci Ramzesa podkreślił Prus jeszcze mocniej postawę mędrca, który spogląda na życie, by je zrozumieć i wyjaśnić. Nie angażuje się natomiast uczuciowo, ani po jednej, ani po drugiej stronie. Widzi bowiem, że rację mieli zarówno wielbiciele Ramzesa jak jego przeciwnicy. Widzi prawdę i błąd w obydwu obozach. Patrzy na świat ze spokojem, który daje mądrość i umiejętność patrzenia na indywidualne tragedie pod kątem widzenia wiecznego trwania ludzkości. Rozumie, że choć krokodyl pożre dziecko, Nil nie przestaje płynąć, że choć w ciężkich zmaganiach zginie pokonany przez głupców i oszustów, wielki i wspaniały władca, lud nie może rozpaczać po nim, przeciwnie powinien w dalszym ciągu pracować, żenić się i weselić. Tak jest i tak być powinno. Sprawa jednostki nie może zatrzymać wielkiego i dostojnego procesu życia zbiorowego.

„Ale ten którego serce już nie bije, nie słyszy żalów i nie smuci się cudzą żałobą. Więc z rozjaśnionym obliczem święć dni wesołe i pomnażaj ich liczbę" — śpiewa kapłan w epilogu powieści.

Teraz, jeśliby chodziło o scharakteryzowanie tak badzo swoistego humoru Prusa, przypomnę tu przytoczoną wyżej klasyfikację Casamiana, który dzieli humor w zależności od tego, jaki zahamowany sąd tkwi u jego podstawy.

Humor „Faraona" zaklasyfikować możemy, jako typ trzeci, polega on bowiem na takim przedstawieniu rzeczy, że w relacji czytelnika ocena moralna jest czymś zupełnie naturalnym, czymś czego czytelnik spodziewa się także od autora, a od czego autor konsekwentnie się powstrzymuje. Zanalizowane wyżej zakończenie powieści, kiedy to w momencie swojej ostatecznej klęski Ramzes przeżywa uczucie najwyższego zadowolenia, kiedy wyżycie się erotyczne do tego stopnia uniemożliwia mu trzeźwe spojrzenie na rzeczy, że myśli, że jeszcze może zwyciężyć na czele swoich azjatyckich pułków, jest najlepszym tego wyrazem. Naturalna, potoczna reakcja domaga się tu jakiegoś bardzo surowego ocenienia tego wodza i polityka, który, wysławszy swego powiernika z tak ważną misją, sam spędzał czas w objęciach pani Hebron. Ale i tu właśnie tkwi artyzm Prusa: tej oceny od niego nie otrzymamy. I tak jest zawsze. Prus się nie oburza, nie potępia, nie chwali, nie demaskuje oszustów i nie apoteozuje męczenników, on po prostu opowiada o tym, co się to zdarzyło kiedyś, dawno, za czasów XX dynastii. Opowiada o świecie, który właśnie domaga się czasem potępienia, czasem pochwały.

Zdaję sobie sprawę, że moje ujęcie humoru w „Faraonie", szczególnie zaś określenie postawy autorskiej Prusa, jako postawy humorysty, dalekie jest od potocznego pojmowania tej sprawy. Myślę, że pochodzi to stąd, że „Faraonowi" brak absolutnie pierwiastka wesołości, który jednak zawsze humoryście przypisujemy. Rzeczywiście bowiem pisarze, uznani powszechnie za humorystów, jak naprzykład Dickens, czy Sienkiewicz, są pisarzami pogodnymi. Tego niewątpliwie brakuje Prusowi, tym nie mniej jednak nie można kwestionować, że Prus jest humorystą, ponieważ nie wykazuje on właśnie najmniej istotnego, najbardziej przypadkowego pierwiastka humoru. Humor bowiem wiąże się, jak na to zwraca uwagę Casamian, ze wszelkimi odmianami pesymizmu, z rozmaitymi jego intelektualnymi uzasadnieniami. Co więcej nawet uczony ten uważa: „et rares sont les humoristes chez lesquels la

gaîté elle-même ne nous révèle pas comme un timbre de tristesse" (o. p. c. 135).

Scharakteryzowana postawa pozwala mu być wyrozumiałym wobec świata i ludzi, nie walczyć, nie naprawiać, nie żądać, przyjmować to, co oni przynoszą z pobłażliwym, wyrozumiałym spokojem.

Postawa ta jednak zawiera wyrzeczenie się aktywności, jakiś osad rezygnacji z udziału w sprawach, na które spogląda się beznamiętnym okiem uczonego.

Jest w „Faraonie" jedna, niezmiernie charakterystyczna scena, którą warto by tutaj przytoczyć: Ramzes i Pentuer nocują w pustyni u podnóża Sfinksa. Ramzes, patrząc na dziwnego potwora, mówi:

„Czy zazielenią się pola Egiptu, czy Tyfon rozpuści swoje ogniste rumaki, czy niewolnik szuka wolności w pustyni, czy Ramzes Wielki spędza zwyciężone narody — on dla wszystkich ma jeden i ten sam uśmiech. Dziewiętnaście królewskich dynastyj minęło, jak cienie, ale on uśmiechałby się nawet wówczas, gdyby Nil wysechł, a Egipt zginął pod piaskami.

— Nie pamiętasz, panie, oblicza bogów — wtrącił Pentuer — albo nie widziałeś mumij? Wszyscy nieśmiertelni z takim samym spokojem patrzą na rzeczy przemijające. Nawet i człowiek, o ile sam już minął" (t. II, str. 313).

OBLICZE MATKI

Wstępem opatrzył
Bolesław Hryniewiecki.

Opracowując temat „Przyroda w twórczości Elizy Orzeszkowej" zwróciłem uwagę zarówno na jej przyczynki naukowe do folkloru pt. „Ludzie i kwiaty nad Niemnem", drukowane w „Wiśle" (T. II, 1888 zesz. 1 i 4-y, T. IV, 1890 i T. V, 1891), jak i na utwory dotyczące stosunków wiejskich z jej arcydziełem: „Nad Niemnem" na czele. Okazało się, że jeden z najbardziej charakterystycznych utworów, gdzie miłość Orzeszkowej do przyrody ojczystej i chęć uczynienia z obcowania z nią środka wychowawczego, znalazła swój najlepszy wyraz, nie wyszedł dotąd w żadnym wydaniu książkowym jej dzieł.

Takim utworem jest „Oblicze Matki", którego cenzura warszawska z powodu głębokiej nuty patriotycznej w nim dźwięczącej nie chciała przepuścić, a dopiero pod zmienionym tytułem „Przed własnym progiem" udało się go wydrukować w dodatku literackim „Kraju" w Petersburgu (1899 nr 43-45). Przez to utwór ten pozostał prawie nieznany w szerokich sferach społeczeństwa polskiego. Uważałem więc za stosowne wydobyć go z roczników „Kraju" i uprzystępnić szerszemu ogółowi.

W utworze tym Orzeszkowa występuje jako prekursorka ruchu ochrony przyrody, popularyzując poglądy znakomitego myśliciela-estetyka Johna Ruskina i pogłębiając je własnym doskonałym odczuciem piękna rodzinnej przyrody, co u niej szło w parze z chęcią jej bliższego poznania i udostępnienia tego piękna każdemu polskiemu dziecku. Ruskin wraz z Orzeszkową należeli do tego okresu, kiedy ruch w kierunku ochrony przyrody zaczynał się dopiero krystalizować, gdy głównym motywem ochrony przyrody były względy estetyczne, przemawiano więc w imię zachowania piękna i umiłowania swojszczyzny.

„Naród jest godzien oddziedziczonej gleby i krajobrazów", pisał Ruskin: „tylko wówczas, kiedy przez wszystkie swe czyny i całą swą sztukę potrafi uczynić je jeszcze piękniejszemi, po-

zostawiając w spuściźnie dzieciom". Popularyzując poglądy Ruskina, Orzeszkowa podobnie jak myśliciel angielski każe zwracać uwagę dziecka na piękno rodzinnej przyrody, lecz jednocześnie i dążyć do jej bliższego poznania, aby dziecko wiedziało, „jak na imię każdej z tych pięknych istot, w której porze roku kwitnie, jakie skręty i załamania tworzą jej linje, w jakie kombinacje układają się barwy z barwami najbliższego sąsiedztwa".

Ta chęć dokładniejszego poznania przyrody zbliża już naszą pisarkę do tych, którzy pod wpływem niemieckiego uczonego H. Conwentza nadali ruchowi ochrony przyrody mocny podkład naukowy, wskazując, jakie znaczenie mają tereny, gdzie przyroda zachowała się w stanie niezniszczonym, gdzie można czynić coraz to nowe obserwacje nad życiem świata roślinnego i zwierzęcego, gdzie kryją się jeszcze tajemnice, które może dopiero przyszłość rozwiąże.

W rok po artykule Orzeszkowej pierwszy pionier nowoczesnego ruchu ochrony przyrody u nas prof. Marian Raciborski pisał:[1] „Uczucie miłości ojczyzny, wspólności ze społeczeństwem i ziemią, wytworzone jedynie na podstawie tradycji i lektury, historii czy poezji, może być bardzo silne, ale jeżeli mu braknie bliższej znajomości rzeczy, mglistym się czyni i bezpłodnym". W myśl tej zasady stał się on aż do samej śmierci (1914) żarliwym propagatorem idei ochrony zabytków polskiej przyrody, wskazując na ich bezcenną wartość dla rozwoju nauki o kraju rodzinnym.

Sekundował mu i znacznie pogłębił tę sprawę J. G. Pawlikowski w pracy pt. „Kultura a natura",[2] gdzie z właściwą sobie werwą i jasnością stylu przeprowadził rewizję dotychczasowych pojęć i nawyków w stosunku kulturalnego człowieka do przyrody, podkreślając stronę etyczną tego stosunku, walcząc z poglądem jakoby człowiek był uprzywilejowaną istotą w stosunku do istot żywych — zwierząt i roślin i miał prawo dopuszczania się w naturze tysiącznych niepotrzebnych nadużyć z tytułu uzurpowanego dla siebie stanowiska jej władcy.

Orzeszkowa lubiła przebywać na łonie przyrody, umiała na nią patrzeć, a dzięki wrodzonej ciekawości poznawania i darowi spostrzegawczemu poznała ją w różnych jej przejawach i umiłowała gorąco.

To umiłowanie opierało się u niej nie tylko na głebokich przeżyciach jej młodości „górnej i chmurnej", na wiernym

[1] Zabytki przyrody. — Ateneum Polskie. Lwów. 1900. T. I, 39.
[2] Lamus. T. IV. Lwów — Warszawa. 1913.

trwaniu w służbie ideałów, lecz i na ścisłym zespoleniu z przyrodą ziemi ojczystej.

Pod jej mistrzowskim piórem ożyły w całym blasku zarówno Niemen w swych kalejdoskopowych przemianach w różnych porach dnia i roku wraz z odbijającym się w nim niebem, pełnym zmiennych kształtów obłoków, barw i blasków, jak i nadniemeńskie bory i lasy, łąki i pola w całej ich krasie letniego czy zimowego stroju, jak również i siedziby ludzkie tonące w zieleni sadów i ogrodów; stanęła jak żywa ze skarbami swej przyrody i puszcza Białowieska, ten największy i najpiękniejszy las w Europie, będący u nas życia roślinnego najwyższym wykwitem; przemówiły również oddane wiernie odgłosy rodzinnej przyrody: szmery strumyków, szemranie czy też szum fal rzecznych i jeziornych, szelest liści różnych drzew, śpiew ptactwa, pluskanie deszczu, trzaskanie mrozu i wycie wichrów zimowych, a wszystko to zostało opromienione niezwykłym umiłowaniem ziemi ojczystej.

Czytając utwory Orzeszkowej z przyrodą związane, odczuwamy to samo co Zdzisław Gronowski (z „Dwu biegunów", 1892) gdy słucha wykładu o roślinach Seweryny Zdrojowskiej (bohaterki „Dwu biegunów" i „Ad astra", wyrazicielki ideałów autorki) podczas demonstracji jej zielnika miejscowej flory, a mianowicie: „prawdę uczucia natury i wierność odtwarzającej ją wyobraźni". Żyjąc w ciężkich czasach niewoli Orzeszkowa w obcowaniu z przyrodą znajdowała wizję wolności, iluzję prawdziwego szczęścia, ukojenie w chwilach najcięższych, pobudkę do przetrwania a umiejąc patrzeć i spostrzegać, potrafiła wydobyć i utrwalić na zawsze rysy nieśmiertelnego piękna oblicza ziemi ojczystej.

Te rysy odbiły się w przedrukowywanym obecnie fragmencie. Utwór ten między innymi stał się łącznikiem między Orzeszkową i poetką Marylą Wolską[3] mieszkającą na drugim krańcu Polski — we Lwowie. Zachwycona treścią poetka lwowska napisała do Orzeszkowej pierwszy entuzjastyczny list, który stał się początkiem korespondencji i nawiązania stosunków przyjaźni.

Powinowactwo duchowe z nowoczesnym ruchem ochrony przyrody uderza w samym tytule „Oblicze Matki", zbliżonym do tytułu, jaki obrał sobie J. G. Pawlikowski dla zbioru swych pism: „O lice ziemi" (1938), stanowiących jakby katechizm nowoczesnego ruchu ochrony przyrody.

[3] Eliza Orzeszkowa. Listy. T. II, cz. 2, str. 302 i 393. Warszawa — Grodno. 1938.

W omawianym utworze Orzeszkowa poraz pierwszy zaakcentowała mocno wychowawcze znaczenie obcowania z przyrodą i hasła jej ochrony.

„Nie myślę utrzymywać", pisze autorka — „że ścisłe i serdeczne zaznajomienie się z przyrodą rodzinną jest jedynym lub nawet najważniejszym środkiem wychowania dla pewnej obrony serca ludzkiego, dla pewnego rzędu jego uczuć. Istnieje tych środków wiele, ale ten, do najmniej ważnych nie należąc, najmniej z pomiędzy wszystkich uwagi na siebie zwraca".

Kiedy Orzeszkowa, Raciborski i Pawlikowski pisali o ochronie przyrody, istniały jeszcze kordony i rządy zaborcze i ich postulaty nosiły raczej akademicki charakter, gdyż nie mieliśmy władzy wykonawczej. Dopiero w wolnej Polsce idea, którą głosili, nie tylko nie zestarzała się, lecz przeciwnie w zetknięciu się z naszą rzeczywistością nabrała rumieńców życia i jest wciąż aktualna. To, o czym marzyła Orzeszkowa, dzięki działalności Państwowej Rady Ochrony Przyrody stało się już rzeczywistością, gdyż w nowszych programach szkolnych idea ta znalazła poczesne miejsce, a teraz ten czynnik wychowawczy nabiera specjalnej wagi w walce ze zdziczeniem, jakie wprowadziły czasy wielkiej wojny.

Tym samym duchem umiłowania przyrody ziemi ojczystej i głębokim przeświadczeniem o wpływie moralnym zwłaszcza na dzieci bezpośredniego zetknięcia się z roślinnością naszych pól, łąk i lasów przepojona jest odezwa E. Orzeszkowej zwrócona do polek-ziemianek pt. „Do Was, które oko w oko w oblicze Matki patrzycie".[4]

Przypomina ona wypadek z własnej obserwacji, gdy wiąź kwiatów polnych rzucona przez okno na główki dziatwy miejskiego proletariatu, staczającej zaciętą walkę o garść przygniłych owoców, odrazu uspokoiła całą gromadkę, wprowadzając między nich harmonję, każąc im cieszyć się i podziwiać piękno darów rodzinnej przyrody. Wobec dobroczynnego działania na duszę miejskiego dziecka — na jego fizyczny i moralny rozwój pobytu na wsi zwraca się autorka z gorącym apelem do polek-ziemianek o przygarnięcie na lato jaknajwiększej ilości biednych dzieci Warszawy, polecając specjalnym względom dzieci z ochronki jej imienia.

„Nie miałam do pokazania", pisze ona „duszom tych dzieci, na które tylko marną garść kwiatów rzucałam, drogiego im nad wszystko oblicza Matki. (O to oblicze Matki?) To natura kraju ojczystego. Każdy jej twór: równina, wzgórze, potok,

[4] „Słowo". Nr 134. Warszawa. 2. V. 1907.

drzewo, gniazdo, skrawek błękitu niebieskiego i żeglujący pod błękitem obłok, przelatujący powietrzem ptak czy owad, rozlewający się w powietrzu dźwięk czy zapach, szumiący wiatr, szeleszczący liść, porykujące zwierzę — to jeden z rysów oblicza Matki.

To są rysy i znaki i wyrazy oblicza ojczyzny".

Orzeszkowa, żyjąc w najgorszych mrokach niewoli, wyśpiewała pod koniec życia „Chwałę zwyciężonym" („Gloria victis") — powstańcom z r. 1863; nie sądzono jej jednak było powitać zwycięzców w wolnej Polsce.

Duch jej jednak mógł tylko błogosławić temu, co stało się u nas na polu szerzenia haseł ochrony przyrody i przenikania tej idei jako czynnika wychowawczego do naszego szkolnictwa. Setna rocznica jej urodzin (6 VI 1841) wypadła w tym czasie kiedy Polska po dwudziestu latach niepodległości znalazła się znów pod obcą przemocą, kiedy polskiej kulturze groziła kompletna zagłada, w położeniu, kiedy „nawet nadzieja załamuje ręce". Niechżeż ten utwór, wyrwany z paszczy carskiej cenzury w Warszawie, udostępniony obecnie nowemu pokoleniu wraz z moim komentarzem, będzie tym pierwszym skromnym kwiatkiem rzuconym na mogiłę tej dziś zapomnianej a tak zasłużonej autorki i działaczki, która umiała pokazać piękno rodzinnej przyrody, natchnąć wiarą wątpiących i tęskniących do lepszego jutra by mogli wytrwać i czynić!

Bolesław Hryniewiecki.

. . . Widok dziecka tego, w tym momencie, dał mi wiele do myślenia. Jakiż to był moment? Bardzo powszedni: przejażdżka wiejska na łąkę pobliską. A jakie dziecko? Przybyłe z miasta chłopię, przed którego wzrokiem łąki za oknami wagonów zamigotały może czasem, lecz które zbliska nigdy ich jeszcze nie widziało. Ta, na którąśmy razem wstąpili, była zupełnie pospolitą. Takie same znajdują się na każdej prawie mili kwadratowej naszego kraju i codziennie tak samo zachodzi nad nimi słońce, jak wówczas nad tą zachodziło. Wąskim pasem zaściełała dolinę, pomiędzy pagórkami, okrytymi na skłonach sośniną, jałowcem i trochą liściastych krzewów. Przerzynała ją pośrodku kręta struga wody, gdzieniegdzie niknąca za drzewami, a potem znowu srebrną nitkę zarzucająca w dal. Nic więcej tam nie było, — jednak dziecko, na skraju łąki stanąwszy, zawołało:

— O, jaka czerwona!

Łąka czerwona? Czy podobna? Istotnie, była taką, bo wysokie szczawie, jaskrawym światłem napojone, wznosiły grona rubinów przezroczystych; kity bronzowych mietlic i kępy różowych koniczyn iskrzyły się innymi odcieniami purpury, a wszystko to, poruszane lekkim wiatrem, zdawało się płynąć morzem czerwonym. Dziecko, które spodziewało się łąki nie innej, jak tylko zielonej, krzyknęło: „O, jaka czerwona!" i w oczach mu zamigotało żywe srebro ciekawości. Z rozbieganym żywym srebrem źrenice dziecka rozlatywały się we wszystkie strony, nie wiedząc, na co wprzód patrzeć, na czym spocząć, co chłonąć . . . Złociste wiesiołki[1], wysoko wzbijające piramidy szeroko rozwartych koron, weroniki[2] deszczem błękitnych gwiazdek usiewające się, śnieżne kalie,[3] fioletowe epilobie,[4] ciemno amarantowe geranie,[5] drobne stelarie,[6] olbrzymie osty,[7] pstre poziewniki,[8] wszystko to tam było, żyło, kwitło, centkowało czerwone morze. Po zielonym dnie jego chłopak biegł, do połowy zanurzony w falach, aż znowu zawołał:

— Rzeczka! Stał u brzegu strugi, która w miliardy iskier srebrnych rozbijała się o kamyki. Jak ładnie szemrze! A jaki zapach migdałów! Co tu tak migdałami pachnie? Powoje bladoróżowe, wijące się po trawach u stóp olch i wierzb, tych wiecznych strażniczek strumieni . . . A pośród olch i wierzb, czy widzisz tu i tam brzozy płaczące, których gałęzie jak warkocze, w dół spływając, liśćmi muskają wodę? Ale co to drży, fruwa i na kształt strumienia, wśród brzóz i wierzb klekoce? To osika, drzewo tknięte przerażeniem, z liśćmi, podobnymi do wiecznie drżących z trwogi motyli. — Pójdź, zerwij po jednym liściu z wierzby, brzozy, osiki, przynieś je i . . . Ale dziecko, po liście biegnąc, jak do ziemi przykute, stanęło w pół drogi i zawołało:

— Bocian!

Trudno opisać, jak dzieci nasze lubią bociany. Te nawet, które klekotu jego nad dachem rodzinnym nie słyszały, wyciągają ku niemu rączyny ogorzałe i wznoszą rozradowane twarze, może dlatego, że klekot ten rozlegał się nad kolebkami i trumnami ich pradziadów.

[1] Oenothera biennis L.
[2] Veronica — Przetacznik liczne gatunki.
[3] Calla palustris L. Czermień błotny.
[4] Epilobium angustifolium L. Wierzbówka wąskolistna.
[5] Geranium sanguineum. Bodziszek purpurowy.
[6] Stellaria Gwiazdnica — różne gatunki.
[7] Gatunki Cirsium i Carduus.
[8] Galeopsis speciosa Mill.

Przez parę godzin łąka pospolita była areną, po której bujało zjawisko najrzadsze w świecie — szczęście doskonałe. Dziecię, zawiązujące z nią bliską znajomość, czuło się doskonale szczęśliwym i kiedy potem, zmęczone, usiadło na stoku wzgórza z piersią dyszącą, z uśmiechem do warg przyrosłym, z więzią zerwanych roślin na kolanach, ze wzrokiem, ścigającym srebrne skręty strumienia, lub górny lot wielkiego ptaka, myślałam, że chwila ta zapada mu w duszę, jak zarzewie, które daremnie przysypywać będą złote i na przemian brudne kurzawy życia. Zgasić go nie zdołają. Zniknie ono napozór, zagrzebane i zapomniane, lecz byle podmuch, zaświeci znowu i nieraz w momencie chłodu lub słoty rozpali się w płomię, które ogrzeje, oświeci, może zbawi ...[9]

Dlaczego? Bo istnieje na świecie matka, wspólna wszystkim dzieciom, tym, które były i odeszły, są i odejdą, matka wielka, dobra i piękna. Jest nią ziemia rodzinna. Wszystko, cokolwiek na niej wzbija się ku górze, albo w dół spływa, rośnie, kwitnie, płynie, pachnie, śpiewa, odzywa się głosem jakimkolwiek, — wszystko, co w niej tkwi i co nad nią świeci albo przelatuje, — to jej oblicze. Dziecię owo na łące zapoznawało się — z obliczem matki . . .

* *
*

Błędnym jest mniemanie, że aby oblicze to poznać, dość zapytywać o nie uczonych książek o przyrodzie. One zapewne niezmiernie wiele nauczyć mogą, lecz, z rozumem tylko do czynienia mając, nie wkraczają w dziedzinę nieswoją, która jednak zajmuje u człowieka miejsce rozległe. Jakaż to dziedzina? Istota jej tajemnicza, a potęga czarnoksięska! Jeden z największych myślicieli spółczesnych, Ruskin, ściga jej działania po długiej i krętej drodze zapytań.

„Nauka mówi nam o życiu bardzo wiele, to prawda. Chemik zrywa roślinę, zanosi ją do pracowni, poddaje rozbiorowi i doświadczeniom, po czym oznajmia światu, z jakich pierwiastków jest złożoną, ile zawiera azotu, a ile wapna, w jaki sposób zakiełkowała, pod wpływem jakich przyczyn rozwinęła się i wzrosła. Ekonomista znowu zanurza się w rozpatrywaniu bilansów, wodzi palcem po zygzakowatych liniach graficznych,

[9] Do niniejszego szkicu czcigodna autorka dołączyła garść ziół, traw i kwiatów polnych, na rodzinnej łące uszczkniętych. Pragnąc się upominkiem tym z czytelnikami podzielić, rzucamy na szpalty wprost z ziela tego zdjęte podobizny, żałując, że sztuka reprodukcyjna bardziej do natury zbliżyć się nie potrafi. (przyp. Red. „Kraju").

z kurzu archiwów otrząsa rozprawy i pamiętniki, po czym opowiada, jakimi sposobami rozwijało się bogactwo różnych krajów, ustanawiały się ceny zbóż, lub wybuchały przesilenia monetarne. Wszystko zaś to, co słyszymy od chemika i ekonomisty, zawiera w sobie prawdę, i jedno tylko zachodzi pytanie: czy zawiera w sobie całą prawdę? Bo chcielibyśmy zapytać chemika: dlaczego w wieczór zimowy róże, stojące na kominku, uczyniły nam chłód mniej dotkliwym i samotność mniej smutną, skoro ani cieplika nie wydzielają, ani posiadają daru mówienia? Ekonomiście zaś przedstawilibyśmy zagadnienie: dlaczego narośl muszli, którą jest perła, nieprzydatna żadnemu celowi pożyteczności powszedniej, posiada cenę rynkową niezmiernie wyższą nad wór zboża, mogący przez czas pewien zabezpieczyć człowiekowi żywność?"

Wyjdźmy z miasta, w którym niebo zasłonięte jest przez dym i wyziewy, ziemia okryta brukiem, a ogień tylko przez gaz zasilany, i pójdźmy popatrzeć na przyrodę, taką, jaką jest ona u siebie w domu, przez nikogo nie kaleczona i nie przekształcana. Tu zapytajmy: dlaczego firmament, powleczony chmurami, budzi w nas zwątpienie i zniechęcenie, a wolne od chmur błękity energię i odwagę? Dlaczego z dwu błoni, które posiadają jednostajny skład chemiczny, jednostajną zdolność produkowania, a dla oczu agronoma, ekonomisty, poborcy podatków są zupełnie do siebie podobne, jedno płaskie i z roślinnością prawidłowo uporządkowaną, kroków naszych nie zwalnia, ani wzroku nie przykuwa, drugie zaś, wzgórzyste i okryte trawami, wikłającymi się bujnie i swobodnie, daje nam zapomnienie o szarych powszedniościach życia, sprawia, że raźniejsi, pogodniejsi, duchowo ukojeni, wracamy do domu?... Skąd pochodzi przyjemność, którą sprawia szybki, świetny lot skrzydeł różnobarwnych, na nic nam jednak niepotrzebnych i wszystkimi barwami swymi nie przynoszących takiego użytku, jaki otrzymujemy z szarych i brzydkich tkanek ptasiego mięsiwa?"

Odpowiedź na wszystkie te zapytania mieści się w tym, że obok rozumu, który za pomocą rozbiorów i doświadczeń bada przyrodę, istnieje w człowieku potęga, która spomiędzy wszystkich potęg jest najpoetyczniejszą i spomiędzy wszystkich wyrabiaczy sił najwszechmocniejszą, której brak jest najprawdziwszą ze śmierci i najdzielniejszym z rozprzęgaczy wszelkich rzeczy, z której wezbrania powstają cuda sztuki, ofiary, bohaterstwa i której na imię — uczucie. Wrażenia, otrzymywane z widoków przyrody, powtarzając się i odpowiedniemu kierun-

kowi podlegając, wytwarzają uczucia zachwytu, uwielbienia, przywiązania. Ktokolwiek węzłami uczuciowymi zawczasu łączy się z przyrodą, — kocha ją; ktokolwiek węzłami tymi łączy się z przyrodą ziemi rodzinnej, kocha — oblicze matki.

Takie bezinteresowne przywiązanie do przyrody, zachwyt i uwielbienie wobec jej zjawisk posiadać może pośród istot żyjących, tylko — człowiek.

— „Czy widzisz — zapytuje Ruskin — tę roślinę delikatną i wysmukłą, z mnóstwem wygięć misternych i z całą melodią barw. Przypełza do niej istota jakaś, zerwała ją i pożarła. Co to była ta istota?

— Nie wiem, jak się nazywa, lecz czyn jej był wynikiem ślepego popędu.

— Przyszła druga i także ją zerwała, lecz, zamiast pożreć natychmiast, zakopała w pobliżu na zapas dla przyszłości. Kim była ta druga istota?

— Nie wiem, ale czyn jej powstał na granicy, u której rozpoczyna się państwo rozumu.

— Przyszła trzecia i, długo stojąc przed rośliną, przyglądała się jej z podziwem i zachwytem. Jak się nazywa ta trzecia istota!

— Tej imię jest mi znane. Był to człowiek."

Więc trzy są sposoby zachowania się istot żyjących wobec przyrody: 1) ślepe i natychmiastowe zaspakajanie jej tworami potrzeb cielesnych; 2) przemyślne i wstrzemięźliwe chronienie tych tworów, dla zabezpieczenia przyszłości od udręczeń niedostatku; 3) rozważające, uwielbiające przyglądanie się tym tworom i łączenie się z nimi węzłem miłości.

Ostatni ten stosunek z przyrodą tylko człowiekowi jest dostępny. Tylko on umie wysysać słodycz z takich zjawisk natury, które dla życia jego ciała żadnej nie posiadają wagi; tylko on zdolny jest uczuwać się zachwyconym, rozrzewnionym, ukojonym, rozkochanym wobec skał, których nie może zasiać, blasków, których nie może dotknąć. Rozum ludzki, w stosunku do przyrody, jest dalszym ciągiem zmyślności zwierzęcej. Pierwszym początkiem śpichrzów, napełnionych zbożem, mają być dziuple drzew, w których wiewiórki zbierają na zimę zapas orzechów; do tunelów, przebitych w skałach, albo fabryk, sposobami chemicznymi wyrabiających żywność, podobne są gniazdka jaskółcze, wydrążone w nadrzecznych brzegach, i narządy, którymi pszczoły dobywają miód z korony kwiatu. Ale tylko człowiek, mocą uczucia, obudzonego w nim przez przyrodę, czyni te cuda, którymi są dzieła sztuki. Tylko

wśród ludzi istnieje ten, który, nosząc nazwę poety albo artysty, jest najbogatszym zbiornikiem tego uczucia i, tłómacząc je za pomocą słów, albo barw i linij, rozkazuje kroplom rosy,aby nie wysychały, tęczom, aby nie znikały, kwiatom, aby nie więdły nigdy, uzmysławia duszę rzeczy i, wśród powszechnego ich przemijania, unieśmiertelnia te, które pokochał. Jak w baśniach miłość bogów, tak w rzeczywistości miłość poetów i artystów posiada cudowny dar przemieniania znikomości w nieśmiertelność.

Tylko człowiek — ale czy każdy? Wcale nie. Jest przysłowie francuskie: „le chat régarde l'évêque, mais est-ce que le chat voit l'évêque? (Kot patrzy na biskupa, ale czy widzi biskupa?). Nie o wszystkich, którzy patrzą na przyrodę, powiedzieć można, że ją widzą. Nie widzą jej często ci nawet, którzy najwięcej o niej wiedzą. Usposabianie do widzenia przyrody i otrzymywania od niej całego rzędu odpowiednich wrażeń, wprowadzanie w stan czynny tej zdolności, której pierwiastki spoczywają na dnie istoty ludzkiej, należy do zadań wychowawczych najwyższego rzędu, zarówno jak do tych, które spełnianymi są najrzadziej, — jeżeli nawet kiedykolwiek są spełnianymi. Daremnieby w tym wypadku wymiawiać imię: szkoła. Tą stroną ludzkiego życia nie zajmuje się ona ani tu, ani nigdzie. „W szkole — pisze Ruskin — wszyscy poddają rozbiorowi właściwości rzeczy najrozmaitsze i wszyscy omijają tę tylko właściwość najwyższą, która jest łącznikiem i spójnią wszechrzeczy, mianowicie: moc wrażeń i pociągów... Istnieją systemy rozumowań, wyjaśniające wszystko, co jest na świecie, oprócz związku duszy ludzkiej z pięknością świata. Istnieją rozbiory, dosięgające najtajniejszych zakątków duszy, a omijające ten spomiędzy nich t y l k o, w którym przebywa zachwyt. Istnieje wiedza o wszystkich stosunkach, zachodzących pomiędzy ludźmi a przyrodą, oprócz jednego tylko z tych stosunków, którym jest — miłość." I nic wcale dziwnego, że szkoły dzisiejsze, zwrócone przeważnie ku praktycznej stronie życia, zadanie to pomijają. Tym bardziej powinien spełniać je wychowawca tego, co właściwie jest duszą człowieka, czyli uczucia.

Duszą? Czyliż uczucie jest duszą człowieka? Tak. A rozum? Rozum to lampa, która oświetla świątynię, wówczas drogocenna i pożyteczna, gdy w świątyni są ołtarze. W braku lampy, ludzie bardzo łatwo mogą brać bałwany za obrazy bóstwa, a obrazy bóstwa lekceważąco omijać, jak bałwany; lecz w braku

ołtarzy lampa płonie nadaremnie, bo przy jej blasku wszyscy mogą spacerować po świątyni, lecz nikt się nie modli . . .

Czyliż nie spotykaliście na świecie takich maszyn z postacią ludzką, które są bardzo rozumne, które umieją bardzo doskonale rachować i spekulować, ziemię uprawiać, domy budować, spraw przed sądami bronić i wszelkie inne prace, tak zwane zawodowe, wykonywać, które są nawet zdolne kochać rodzinę, bo to ich rodzina i im pewną sumę rozkoszy lub dogodności przynosi, lubić kolegów, bo im z nimi wesoło, jeździć po świecie, bo to ich ciekawość i upodobania zadawalnia itd.? Niemniej, ze wszystkimi uzdolnieniami swymi zawodowymi i innymi, są to maszyny, i jeżeli nie chcecie daremnie czasu i uwagi tracić, nie upatrujcie w nich ręki, która pracę ku celom nie tylko swoim kieruje, ani oczu, które łzą zajść mogą nad bólem nie swoim, ani ust, które zdolne są wyrzec na siebie słowo potępienia, jeżeli ono komuś lub czemuś zbawienie przynieść może. Nie mówcie też im ani o zachwycie i uwielbieniu, ani o poświęceniu, ani o tym gniewie, który powstaje z miłości nieosobistej, ani o tej miłości, która wszystkie gniewy osobiste przerabia na przebaczenie. Nie opowiadajcie im dramatów, wstrząsających sercem, bo one ich znudzą, ani krzywd, wołających o pomstę do nieba, bo ich nie zrozumieją. Nie czytajcie im poematów, bo nazwą je głupstwem, i nie dawajcie polnego kwiatu, bo rzucą go pomiędzy śmiecie. Nie spodziewajcie się przerazić ich wskazywaniem damoklesowych mieczów, które wiszą nad ich rodem, bo odpowiedzą: après moi le déluge.[10] I nie mówcie przed nimi z miłością o matce, bo zaraz wyliczać poczną: ile pudów złota zawierają korony, zdobiące głowy innych matek;a jeżeli utrzymywać będziecie, że tę kochać należy właśnie dlatego najbardziej, że uboga, — zaśmieją się i odpowiedzą: „Okręt z głupimi utonął."Powiadacie, że takich ludzi jest bardzo niewielu? Gdyby dwóch tylko było, już by świat bez nich obejść się mógł wybornie. Lecz obejrzcie się dokoła, niezbyt starannie nawet, owszem, naprędce, byle tylko uważnie, a ujrzycie ich legion. Są to w postaciach ludzkich maszyny. Nawet mowa pospolita, wiedziona instynktem trafnym, ma dla nich nazwę: ludzie bez duszy. Słabym urodziło się i zaniedbaniu uległo w nich to, co jest duszą człowieka — uczucie.

Słabym urodziło się i zaniedbaniu uległo. Częściej drugie, niż pierwsze. Często kalectwo wynika z braku gimnastyki. Jak

[10] Wyrażenie przypisywane królowi francuskiemu Ludwikowi XIV: „Po mnie może być i potop".

ciało, tak i duszę aby nie uległa zanikowi, gimnastykować trzeba. Częścią tylko, ale bardzo ważną tej gimnastyki, są wrażenia, które młoda dusza od świata zewnętrznego otrzymuje. Teorie, najmędrsze i najpiękniejsze, nie mogą zastąpić wrażeń. Wrażenia są, jak zarzewia, które zapadają w głąb ustroju duchowego i, przysypane złotą lub brudną kurzawą życia, gasną tylko na pozór. Gasną na pozór, lecz, byle podmuch, rozpalają się znowu i w niejednym momencie chłodu lub słoty — mogą ogrzać, oświecić, może zbawić . . .

Przede wszystkim nie należy szukać widoków i zjawisk nadzwyczajnych, olśniewających, zdumiewających. Nie przez olśnienie i zdumienie droga wiedzie do ukochania, lecz owszem, przez słodkie i pełne ufności współżycie. Dziecku, i nawet pacholęciu, nie trzeba Himalai, Niagary, ani Amazonki, bo podniebienia jego nie stępiło jeszcze używanie, i nie po to wprowadzacie je pomiędzy zjawiska przyrody, aby świetnym o nich opowiadaniem podbijało salonowe Desdemony. Bez bajecznych drzew grających i ptaków gadających obejść się można, a raczej można wynaleźć i dziecku wskazać w zwyczajnych drzewach i ptakach to jądro prawdy, dokoła której poezja osnuła przędzę bajki.

Nie tylko każde drzewo i każdy ptak najzwyczajniejszy, ale wszystko, co istnieje w przyrodzie, gra i mówi; tylko tę muzykę i tę mowę trzeba słyszeć i młodą duszę ku nim obrócić, aby je słyszeć mogła. Powiadają niektórzy: „ziemia nasza tak uboga w piękność, tak mało wspaniałych widoków znaleźć na niej można. Co innego Szkocja, Hiszpania, Brazylia, Wyspy Karolińskie, Kuba, Madera, królestwo Kongo". Wielka płytkość sądu i nieznajomość rzeczy. Piękność i wspaniałość objawiają się w sposób bardzo rozmaity, ale gdziekolwiek jest przyroda, tam w tych lub innych objawach one są także. Przyroda jest twórczynią tak nieskończenie płodną, że każdą piędź ziemi okrywa mnóstwem kształtów i barw, ułożonych w kombinacje najrozmaitsze. Jest ona także mistrzynią prostoty w pięknie i wspaniałości w tworach drobnych. To samo dziecko, które na łące radowało się szczawiom czerwonym, powojom pachnącym, krętej strudze wody i długonogiemu bocianowi — płynąc łódką po skromnym Niemnie, obrazem jego napełniało oczy zachwycone. Cóż widziało? Rzeczy proste: w południe letnie błękit nieba i wody, rozmigotane od iskier, sypiących się z upalnego słońca, drzewa nadbrzeżne, rozśpiewane od głosów gnieżdżącego się w nich ptactwa, łąkę nadbrzeżną, rozpromienioną od złotych w świetle słonecznym ja-

skrów. W wieczór letni woda przybierała barwę ciemnej stali, poplamionej bladym srebrem; drzewa na brzegu tak wysokim, że zdawały się gwiazd dotykać, szumiały tak, jakby z gwiazdami rozmawiały; od nadbrzeżnych piasków leciały wonie mięty i czombru.[11] W ranek jesienny, nad wodą stały mgły białe jak mleko, tak gęste, że zasłaniały wszystko: niebo, drzewa, piaski, łąkę; a łódka, mknąca wśród nich po wodzie, wydawała się czarną muszką, uwięzioną w mlecznym przestworzu, które przecież z jednej strony różowieć wkrótce zaczęło. Było to tak, jak gdyby kto za taflą szkła mlecznego zapalał czerwone płomię, coraz szersze, coraz gorętsze, aż wybuchnęło czyste, silne, jaskrawe złoto wschodzącego słońca, przed którym mgły, jak woale już niepotrzebne, rozdarły się na szmaty i ciężko powlokły się w strony różne, tu złotem słońca przeniknięte, tam zaróżowione przez niezgasłe jeszcze blaski jutrzenki, ówdzie gęstniejące w cielsko szarej chmury. Wszystko to — czym było? Niczym nadzwyczajnym. Woda, gwiazdy, drzewa pełne ptactwa, łąka pełna jaskrów, zapach mięty, mgły białe, jutrzenka, wschód słońca. Ani szczytów niebotycznych, ani skał ponurych, ani grzmotu wodospadów, ani orłów, lampartów, mew i orchidei. Same rzeczy proste, codzienne, swojskie które są wszędzie. Jednak dziecku, które na nie patrzało, wpadły one przez oczy do serca i tak w nim trwały, że potem, w mieście wielkim, pomiędzy dzieła sztuki malarskiej wprowadzone i na jednym z obrazów rzekę ujrzawszy, jak do modlitwy ręce splotło i z płomieniem na twarzy zawołało: „Niemen!" Był to okrzyk miłości.

Przypominam sobie niedawno słyszane opowiadanie poety, który, prozą pisząc, większym jest poetą od wielu piszących rymami (Sieroszewski), i powtarzam je, bo mi tu potrzebne „Las obudził się ze snu nocnego, cały mokry od rosy. Wszystkie igły i liście świeciły brylantowymi kroplami w ciszy i nieruchomości zupełnej, bo wiatru nie było najlżejszego. Wszystko stało i świeciło zupełnie cicho i nieruchomie. Wtem daleko, w głębi leśnej rozległ się huk wystrzału, powietrze drgnęło i z liścia dębu pierwsza tego dnia kropla rosy spadła na ziemię".

Niedawno także przechadzałam się po ogromnym lesie z pewnym znawcą przyrody, bardzo biegłym, i który zarazem

[11] Cząbrem nazywają tu i ówdzie macierzankę (Trymus serpyllum) i tak tu należy rozumieć, chociaż ta nazwa bywa stosowana do hodowanej w ogrodach rośliny — Satureja hortensis.

posiada rzut oka na nią, kochanka i artysty. Tam otaczały nas zjawiska potężne i niezwykłe, pośród których przecież raz towarzysz mój pochylił się, podniósł z ziemi i podał mi rzecz bardzo drobną. Był to spadły z drzewa liść osiny, duży, okrągły, ząbkowany, z zieloną powierzchnią, gęsto osypaną mnóstwem drobniutkich i zupełnie jednostajnych kropelek rosy. Istny klejnot lasu. Żaden jubiler nie potrafi takiego ze szmaragdu i pereł wykonać. Były to perełki najczystszej wody, przelewające blaski tęczowe, na tle szmaragdowym. Było to misterne, subtelne, świeże i świetne. Dziecko, — nie tamto już, ale inne, — drobiazg ten w ręku ojca ujrzawszy, splotło rączyny i ze wzrokiem olśnionym zawołało: „Jakie śliczne!"

Czy być może? Kropla rosy, która wśród porannej ciszy lasu pierwsza spomiędzy miliarda, przy dalekim odgłosie wystrzału, spada z drzewa na ziemię; liść osiny, podjęty z dna lasu i osypany mnóstwem tęczowych perełek, — toż to drobiazgi, zjawiska, którym na imię — gmin. Niezawodnie, lecz przyroda jest mistrzynią prostoty w pięknie i wspaniałości w rzeczach drobnych; tylko, że aby to odkryć, trzeba patrzeć na przyrodę okiem artysty i kochanka. Artystą nie każdy może być, lecz zdolność do kochania spoczywa w ogromnej większości dusz i zanikowi ulega z braku gimnastyki, która tu, jak zdaje się we wszelkich innych działach, nie zależy na skokach olbrzymich i koziołkach karkołomnych, a przynajmniej nie od nich rozpoczynać się powinna. Naszą ziemię przyroda oplata koronką, której każde oczko jest arcydziełem i każdy cal zbiornikiem wzorów subtelnych i rozmaitych. Lecz, aby poznać się na tej koronce, trzeba mieć wzrok do patrzenia na nią zaprawiony. Trzeba wiele patrzeć, aby umieć patrzeć, i ten tylko, kto umie patrzeć, widzi. Dziecko musi wiele patrzeć, aby nauczyć się widzieć, musi umieć widzieć, jeżeli ma kochać. Ktokolwiek, rojąc o wyspach Karolińskich i królestwie Kongo dziwy nadzwyczajne, zaniedbuje krzesać w dziecku miłość dla przyrody rodzimej, bo złożoną jest ona z drobiazgów zwyczajnych, nie tylko usuwa młodą duszę od źródła wielkiej i dobroczynnej słodyczy, lecz co ważniejsza, pozbawia ją na przyszłość jednej z sił, czy jednego z oręży w walce z wrogimi pierwiastkami życia. Dusza ta będzie — jak ten, kto — wcześnie osierociały nie zna, więc w pamięci i sercu nie nosi — oblicza matki.

To jedno. A drugie: nie poprzestawać na wrażeniu, sprawianym przez całość krajobrazu, lecz zaznajamiać ze składającymi go szczegółami, rozkładać ogół na szczegóły, z tłumu

zjawisk wydobywać, wyplątywać zjawiska pojedyncze i ukazywać właściwości ich osobnikowe, — słowem, niejako rozosobnikowywać przyrodę. To za mało jeszcze, gdy dziecko z zajęciem patrzy na grupę drzew, albo z przyjemnością spocznie w ich cieniu; to lepiej, niż gdyby wcale ich nie widziało, bo pozostanie mu po nich wspomnienie, lecz za mało, bo to wspomnienie będzie blade i ogólnikowe.

Przypominamy sobie czasem twarz jakąś, niegdyś widzianą i która sprawiła na nas wrażenie miłe, lecz nie zapamiętaliśmy pojedynczych jej rysów, nie przypatrzyliśmy się urozmaiconej grze tych rysów, nie spoufaliliśmy z nią wzroku tak, aby wiedzieć, kiedy i w jakie kierunki układają się linie, — słowem, nie zżyliśmy się z tą twarzą, nie mówiliśmy jej nigdy, jak bliskiej znajomej: „jak się masz!" i „bądź zdrowa", więc też i obraz jej przelatuje nam tylko niekiedy przez pamięć, niewyraźny, mało indywidualny, znika szybko, powraca nieprędko. Nic trwałego w takich niknących obrazach nie ma; uczucie odżywia się nimi słabo. Co innego, o jakże co innego! gdy wspomnisz o przyjacielu, z którym wiele godzin, wiele wieczorów przesiedziałeś przy lampie, albo kominku, ucząc się poznawać każde drgnienie jego powiek, każde błyśnięcie oka i schmurzenie czoła, każdą linię, zakreślaną przez uśmiech, lub poruszenie ramienia! Kiedy o takiej postaci przyjacielskiej, poufałej, w każdym rysie i poruszeniu dobrze znanej, pomyślisz, odczuwasz zaraz nić, która wiąże serce twoje z nią i z godzinami, które ci wobec niej upłynęły, — miłość którą niegdyś miałeś dla niej, i tęsknotę, która przez rozłóg przestrzeni i czasu błogosławieństwo twoje ku niej prowadzi...

Znajdujesz, że ta grupa drzew pięknie i nawet wspaniale zarysowuje się na tle nieba, że cień jest dla uznojonego czoła, a szum dla ucha jest przyjemnym. Tak, to prawda. Lecz każde z drzew, składających tę grupę, należy do innego gatunku i posiada swoją odrębną indywidualność. Te nawet, które jedno mają pochodzenie, są jeszcze osobnikami odrębnymi, różniącymi się od innych wzrostem, wiekiem itp. Ale, poprzestając na gatunkach, pójdź i przynieś mi po jednym listku z każdego drzewa... Widzisz, jak są rozmaite: wszystkie zerwane z drzew podobnych do siebie, a każdy zupełnie odmienny od innych. Ten wąski, długi lancetowaty, do języczka, a czasem do zakrzywionego nożyka podobny, — to liść wierzby, który w jesieni przybiera barwę brunatną, ciemno odbijającą na jasnej złocistości brzóz, których liść widzisz? — wcale to inny: posiada dość regularny kształt serduszka z wierzchoł-

kiem zaostrzonym, i dokoła wycięty jest w drobne, delikatne ząbki. A ten, ząbkowany także, ale okrągły, niby pękaty, zerwałeś z osiki, patrz jak drżącej, obok sąsiadów zupełnie nieruchomych. Wiatru całkiem nie ma, jednak okrągłe i ząbkowane liście osiki drżą nieustannie i z przyczyny sposobu, w jaki u ogonków są osadzone, tak samo drżeć będą i wtedy, gdy we wrześniowym słońcu przyoblecze je purpura, kładnąca gorące smugi na cielistą barwę jesionów i wiązów. Ten liść wielki, pierzasty, czyli z obu stron głównego nerwu na kilka palczastych działów rozcięty, jest jesionowym, a tamten, mający linie we wdzięczne półokrągłości wygięte i powierzchnię bardzo misternie i gęsto pręgowaną, pochodzi z wiązu. Ten lipowy . . . albo lepiej tamten — klonowy . . . Ale dość już patrzeć na liście, — wsłuchajmy się teraz w szumy drzew. Bo nie wierz w to, że jest szum drzew, lecz przekonaj się, że są ich szumy. Każde drzewo szumi inaczej; sosny huczą basem bardzo głębokim i czystym; basowe także, lecz o parę tonów wyższe i papierowym szelestem mącone są gamy lip; brzozy zaś szemrzą delikatnie i głucho, osiki jak strumień metalicznie dzwonią, a w klonach słychać klekot uderzających o siebie liści, który u sokorów wzrasta do łopotu skórzanych skrzydeł . . . Orkiestra. Ktoś kiedyś bacznie się w nią wsłuchał i wymyślił bajkę o grających drzewach. Jądrem bajki jest prawda. Drzewa grają, i kto się na tej muzyce zna, ten z zamkniętymi oczyma rozpozna każde — po głosie.

Ale i woda czasem mówi i gra. Stoimy nad wielkim jeziorem, objętym w półkrąg lasu. Płachta wody, którą pogodne niebo napełnia czystym szafirem, pomarszczona w drobne fale, z których każda, wciąż na jednym miejscu kołysząc się i uderzając o sąsiednią, przy każdym zakołysaniu się błyska złotą iskrą. Po całej tej przestrzeni, ruchomej i rozmigotanej, płyną głosy, zupełnie gdzieindziej nieznane, ciągłe i zrazu sprawiające wrażenie monotonii, lecz wsłuchajmy się w monotonię pilnie i długo, a wywikłamy z niej wiele tonów rozmaitych. Jest to pluskanie fal z siłą bardzo nierówną, dla przyczyn, zależnych od wiatru, dna, przestrzeni dzielącej z brzegiem itp. Kołyszą się one i uderzają o siebie prędzej lub powolniej, silniej lub słabiej, i od tego nabierają głosów coraz innych. W jednym miejscu podobne to jest do mowy gwałtownej, pełnej namiętnych wybuchów i przerw, w innym — do szeptu nieśmiałego, tak cichego, że ledwie dosłyszeć go można; tam jeszcze przypomina się swarliwe i nie mające przerwy ni końca gderanie, a ówdzie prośba miłosna, szeptem słodkim

wypowiadana i przerywana westchnieniami. Czasem fala pluśnie krótkim śmiechem, który nawet tonie w cichym i smętnym szmerze, a odpowiada jej z dala coś podobnego do zapytania, lub krótkiego załkania, lub wykrzyku gniewnego, który ginie w gwarze. Bo jest to gwar. Jest gwar rozmowy, prowadzonej przez różne głosy i niekiedy otrzymującej akompaniament muzyczny. Bo co to za dźwięk metaliczny wydobył się z wodnego przestworza? Może tam na dnie, w wiecznym ruchu swoim, woda o kamyki uderza, lub co innego się dzieje, lecz dźwięki metaliczne dobywają się z niej to tu, to ówdzie, bliżej, dalej, słabsze, silniejsze, krótkie, przeciągłe, jak na różnych miejscach i z nierówną siłą potrącane struny harfy podwodnej. Jezioro gra. Szafirowe fale ze złotymi oczyma, wciąż na jednym miejscu kołysząc się i wzajem o siebie uderzając, rozmawiają przy wtórze muzyki . . .

W lesie czy na polu powiadamy czasem dziecku: „popatrz, jakie piękne kwiaty!" Patrzy, podobają się mu, czuje się nawet zachwycone nimi, lecz po niedługim upływie czasu, gdy w mieście, w zimowy dzień śnieżny, przypomni sobie las, albo pole, ujrzy w wyobraźni mieszaninę barw i kształtów pstrą i niewyraźną; wie, że wydała się mu ona piękną, gdy na nią patrzyło, lecz teraz bardzo niejasno i słabo ją widzi, więc mu też do niej słabo uderza serce. Znowu historia twarzy, która niegdyś przesunęła się przed oczyma, wydała się miłą, lecz której rysów i poruszeń nie pamiętamy, więc w pamięci naszej powstaje tylko przelotnie i blado, niewiele czasu i serca nam zabierając.

Kwiaty są piękne, wszyscy o tym wiedzą, i ten nawet, kto nie wie, powtarza to na wiarę. Ale czy wiesz, jak na imię każdej z tych pięknych istot ?W której porze roku życie wieńczy ją tą koroną, z której piękności słynie? Czyś się przypatrzył, jakie skręty i załamania tworzą jej linie, w jakie kombinacje układają się barwy z barwami najbliższego jej sąsiedztwa?

Cóż to? Botanika? Nauka? Tym zajmuje się szkoła! Bynajmniej; żadna nauka i szkoła nie zajmuje się tym wcale. Chyba nauką nazwiemy także dowiadywanie się o imionach ludzi, których poznajemy, i przypatrywanie się odrębnym cechom ich fizjonomii?

Otóż, te białe dzwoneczki, takie pachnące i powszechnie zwane konwalią, czy wiesz, kiedy zazwyczaj kwitną? Na wiosnę. To prawda, lecz ściślejszej wiadomości o tym dostarczy ci nazwa, ślicznej istotce tej przez lud nadana. Bo widzisz, panowie uczeni, w gabinetach swoich nazwy roślinom nadając,

kierują się różnymi względami także uczonymi, i tą robota ich jest nadzwyczajnie drogocenną, czci i wdzięczności godną. Lecz my w tej chwili nie nauką jesteśmy zajęci, a do tego, ku czemu dążymy, potrzebniejszy nam od panów uczonych lud prosty, żyjący z przyrodą od rana do wieczora, każdego dnia i całego życia, czyniący też nad nią czasem spostrzeżenia, które trafiają wprost do pamięci, wyobraźni i uczucia. A mnie w tej chwili o to idzie abyś zapamiętał, dla wyobraźni swej wyraźne malowidło otrzymał i pokochał. Otóż lud roślinie, którą panowie botanicy nazywają konwalią, dał nazwę: podarunek kukułki.

Dlaczego? Opowiem. W lesie, pod drzewem, rozkłada się na trawie kilka dużych, podługowatych liści, a z nich wysterka kilka łodyżek dość wysokich, z gronkami pączków drobnych, które niewiadomo kiedy i w co się rozwiną. Wtem pewnego ranka, gdy kwietniowe, a czasem już majowe słońce tysiąc złotych figielków w gałęziach drzewa wyprawiać zaczyna, ze szczytu jego odzywa się głos, wszystkim mieszkańcom naszej ziemi ulubiony, donośny, wesoły, czasem aż filuterny, wołający: „ku-ku! ku-ku!

Stary dziadek, w pobliskiej wiosce na progu chaty siedząc, łysą głowę pochyla na piersi tak, że aż błyszczy ona na słońcu jak złoto, i pod białym wąsem smętnie uśmiecha się do wiosen minionych, które oznajmiał mu głos kukułki; rolnik, miedzą przez pola idący, uderza dłonią po kieszeni, czyniąc wróżbę z dźwięku monety, która, gdy zawtóruje głosowi ptaka, całoroczną pomyślność obwieści; małe dziecię, w koszulinie krótkiej, boso przez wieś drepcące, staje jak wryte i wybucha śmiechem, bo na pamięć przychodzi mu ten wieczór zimowy, kiedy matka, w blasku trzeszczącego głośno ogniska, to chowając się za ramię ojca, to się zza niego wychylając, wołała ku niemu tak, jak teraz ten ptak woła; młoda dziewczyna, ze wstążką u końca warkocza, przeskakując płoty biegnie do lasu, staje tam pod drzewem, z którego odzywa się kukułka, i patrząc ku ziemi, dziwi się . . . Wczoraj nic tu jeszcze nie było; owszem, były jakieś łodyżki, lecz prawie nagie, ledwie widzialne, nic nieznaczące. Teraz — stoją one całe w olśniewającej bieli dzwonków prześlicznych i buchających wonią słodką a mocną. Kukułka zakukała, roślina zakwitła. Dziewczyna zrywa kilka pachnących źdźbeł i, z powrotem przez wieś biegnąc, składa je na kolanach zamyślonego dziadka, z błyszczącą jak złoto łysiną. „Masz tobie, dziadku, co kukułka przyniosła!" A on, bose wnuczę ramieniem do kolan przygarniając, białymi kieliszkami po

roześmianych ustach mu wodzi i mówi: „Widzisz, maleńki! Kukułka to z dalekiego świata przyniosła. To podarunek kukułki!"

Na wiosnę także, lecz znacznie wcześniej od konwalii, zjawia się w lasach, czasem na polach, powszechnie wszystkim, najspecjalniej poetom znana: sasanka.[12] Pewna odmiana jej ma postać szczególną, która dała początek ludowej jej nazwie. Prawdopodobnie było tak: Razu pewnego, w porze wiosennej, kiedy to śniegi niezupełnie jeszcze stajały, bo wystarcza promyk słońca, powiew wiatru, liść drzewa, lot ptaka, kłos zboża, płatek śniegu, kwiat, fala, mgła, echo, obłok . . . Są to tajemnicze nawoływania przyrody do tego, co było przeszłością człowieka i jest jeszcze jego skarbem, chociaż zardzewiałym i . . . zapomnianym. Przyroda woła: czy pamiętasz? Magiczna moc spoczywa częstokroć w tym, lecz już, zbrudzone przez deszcze, gdzieniegdzie czarniawymi płachtami po polach i lasach leżą, babulka-lekarka, powlókłszy się na zwykłą wyprawę botaniczną, wróciła z fartuchem tak pełnym zdobyczy, że aż się z niego młode listki i żółte kwiaty podbiału wylewały. Wielka uciecha dla kilkorga dzieci, które domową czarodziejkę otoczyły, pytając na wyścigi: „a co to? a skąd to? na co to?" Ona, nie rozwijając stóp z płócien, mokrych od tającego śniegu, zwiędłą ręką grzebie czas jakiś w swych skarbach, aż wyjmuje z nich roślinę, której widok coś, ale nie wie sama co właściwie jej przypomina. Stoi na tle okna, w żółtym kożuchu, jak słup nieociosany i niezgrabny, a w węzłowatych palcach podnosi wysoką łodygę, u której szczytu kwiat, mający kształt stulonego kielicha, zwiesza się w sposób przypominający smutek albo sen. Łodyga, zarówno jak kwiat, okryta włosieniem drobnym, szarym, trochę srebrzystym, podobnym do delikatnej pilści jakiegoś małego zwierzątka, a od stulonego kielicha kwiatu odstają i nieco wysterczają końce dwóch płatków, zupełnie jak malutkie uszki. Zapadłymi oczyma wpatrując się w roślinę, babulka myśli, że to podobne do zwierzątka z pilścią, z uszkami, z główką zwieszoną . . . Wtem jedno z dzieci, podskakując z radości, woła: „Zajączek!" A drugie, palcem wskazując obwisłą główkę kwiatu, dodaje: „Zajączek śpi!" Bezzębne usta babulki rozwarły się w uśmiechu; ciekawość jej była zadowolona. „Tak, tak! czysty zając! Czysty zajęczy sen!" Sasanka obwisła otrzymała u ludu nazwę: Sen zajęczy.

Od konwalii i sasanek wiele czasu upłynęło, mnóstwo roś-

[12] Pulsatilla pratensis Mill.

lin przekwitło, lato końcem swym dotyka już początku jesieni; w iglastym, gęstym lesie siedzą u stóp sosen gromady czerwonych jak krew muchomorów, a syrojeszki wyglądają jak rumiane jabłka, po mchach rozrzucone. Wtem, pomiędzy ciemną zieleń i jaskrawe czerwonoście, wpada barwa inna, jaskrawo żółta, przypominająca nie złoto już nawet, ale ogień. Wysoka, wspaniała roślina powstała za krzakiem jałowcu i nad gradem jego paciorek ze szkła czarnego zawiesiła w powietrzu gęsto skupiony zbiornik ognistych gwiazdek. To virga aurea, czyli „złota rózga."[13] Dziecko, ze mną przez las idące, uśmiechnęło się niechętnie. Rózga! choćby złota! . . . Więc może wolałbyś imię inne? Było tak. Razu pewnego, chłop szedł przez las i, z dala ujrzawszy tę roślinę, pomyślał, że to płomyk, a raczej nie płomyk, tylko rój iskier, z płomienia rozłożonego na dnie lasu wzlatujący. Przyśpieszył kroku, aby zobaczyć, co i po co się pali; lecz wkrótce stanął, zaśmiał się z samego siebie, a potem w chacie ze śmiechem opowiedział o swojej omyłce. Ludowa nazwa virga aurea brzmi: Iskry.

Te „Iskry," wlewające ton ognisty w ciemną zieloność sosen i lśniącą czarność jałowcowych jagód, przyprowadzają nas wprost do kombinacji barw, sprawiających przy ogólnym rzucie oka wrażenie tylko świetnej pstrocizny, a odsłaniających misterność i niesłychane urozmaicenie swe tylko przed wzrokiem, który, jak skalpel analityka, rozkłada je na szczegóły. „Bodziszek krwawy" (Geranium sanguineum) osiedla się zwykle w miejscach takich, gdzie drzewa i krzaki podkładają tło z zieleni najciemniejszej, pod jaskrawo fioletowe korony w lecie, a krwisto-czerwone liscie w jesieni. Gdy zboże już zdjęte z pól, ściernisko żółte, a w blasku słonecznym złote, gęsto usiewają korale rozkwitłego „kurzyśladu",[14] z rzadka zmieszane z drobnymi turkusikami „krzywoszyjków",[15] które wśród szorstkich liści, w sposób żałosny i zarazem komiczny przekrzywiają swe niezapominajkowe główki. Nic w świecie nie może być subtelniej i na drobnej przestrzeni bogaciej wymalowanym, wycieniowanym, ucentkowanym, jak „poziewnik pstry" (Galeopsis versicolor); żaden magazyn wielkomiejski nie posiada materyj tak doskonale kremowych, jak ta, w którą ubiera się „Driakiew łąkowa" (Scabiosa pratensis);[16] nie

[13] Właściwa nazwa brzmi: „Solidago virga aurea L. — u polskiego ludu nawłoć.

[14] Anagallis arvensis L.

[15] Lycopsis arvensis L.

[16] Właściwie: Scabiosa ochrolenca L — Driakiew żółtawa.

ma na świecie kobiety tak pięknej, któraby nie chciała napoić swoich oczu barwą „Przetacznika" (Veronica), ani mozajki tak kunsztownej, którąby dorównała łanowi blado-zielonego owsa, w którym kwitną obficie „Habry-bławatki", lub zagonowi gryki, gdy śnieżne jej kwiaty dostają podszewkę z zarumienionych liści. Nie ma też na pozór nic bardziej pustego i odbierającego nadzieje znalezienia piękności jakiejkolwiek, nad piaski jałowe, kopkie, suche, zdolne do wydawania zaledwie sośninki karłowatej. Jednak popatrzmy na tę białą przestrzeń, kiedy wiosną pokładą się na niej kobierczyki ametystowej macierzanki, albo kiedy jesienią długie powikłane wrzosy przeciągną po niej różowe smugi . . .

Ale oprócz tych pól, na których dojrzewają owsy z bławatkami i gryki z różową podszewką, istnieje drugie jeszcze pole, wysoko umieszczone, w kształt sklepienia nad ziemią zawieszone, błękitne i usiane kwiatami, a dokładniej mówiąc, diamentami obłoków. Tu, oprócz barw i kształtów są jeszcze blaski. Jakie blaski? Wszystkich w świecie metali i drogich kamieni. Jakiś snycerz-olbrzym wyrzeźbia i wykuwa na błękitnym polu postacie aniołków i potworów, skały, góry, obronne zamki, cudne profile niewieście, strojne w hełmy i pióropusze głowy rycerzy, ptaki, puchary, sarkofagi, stada zwierząt wełnistych i roje skrzydlatych motyli. Potem z kolei jakiś jubiler-mistrz snycerskie swe roboty złoci, srebrzy, okrywa miedzią, stalą, ołowiem, obrębia purpurą, przepaja blaskami wszystkich kruszców i diamentów, aż na koniec jakiś pasterz-atleta, w miech dmuchając, cały ten tłum różnoplemienny łączy, rozłącza, stapia, przetapia, skupia, rozpędza i czynią się z tego na błękitnym polu gonitwy, turnieje, metamorfozy wzorów i powtórzenia wszystkich znanych światu barw, kształtów i blasków.

Ale powie kto może: wielka rzecz, że niebo jest piękne! Więc powróćmy na ziemię i posłuchajmy rozgłośnych chórów, którymi skowronki wybuchają z dojrzewającego zboża, świerszcze z traw, oblanych rosą lipcowej nocy, żaby z sitowia, zarastającego brzeg sadzawki. Zatrzymajmy się na chwilę u brzegu rzeki i popatrzmy na jaskółki, które nad żółtymi kwiatami grzybieni[17] latają, szukając żeru, szybko, szybko i ciągle w kółko, a wierne odbicie ich w wodzie sprawia, że widzimy naraz dwa stada jaskółek, jedno nawodne, a drugie podwodne.

W zimie . . . Cóż jest w zimie? Niby nic, odłam z drzewa suchą gałązkę, szronem okrytą. Nic to jeszcze, że szron na

[17] Nuphar luteum (L.) Sibth. et Sm.

drzewie wygląda jak koronka z alabastru i brylantów. Przypatrz mu się z bliska. Widzisz, jakie to są piórka niesłychanie delikatne? Każde włókienko ich — pajęczyna srebrna, każdy atom — brylancik. . . .

Liść czy gniazdo, kwiat czy kamyk, perła czy fala: przyroda cała jest pięknością.

*

Zapoznanie się z przyrodą rodzinną w jej objawach pospolitych i indywidualnych zadzierzguje pomiędzy nią a duszą młodą nici i węzły, które mowa powszednia wybornie nazywa przywiązaniem. Nic tu nie ma godnego pogardy i lekceważenia, nic takiego, na czym nie warto byłoby zatrzymywać wzroku dziecka, aby wraz ze wzrokiem spoczęło na tym jego serce. Od czarnej grudy na zagonie do złotego obłoku pośród błękitów niebieskich, od żaby skrzeczącej w stawie do słowika śpiewającego w kwitnących bzach, od komara brzęczącego nad wilgotną łąką do jastrzębia ważącego się nad wierzchołkami boru, od lichego muszotrzewku[18] do olbrzymiego dębu, od źdźbła mchu do piórka szronu, od gładkiej murawy do gromowej chmury, od kłosa pszenicy do liścia pokrzywy, od strumyka, który wydaje się żyłką ziemi, do jeziora, które jest jej cichym wymownym okiem, — wszystko ukazać mu trzeba, ze wszystkim je spoufalić, do wszystkiego mocą zachwytu i wspomnień przywiązać, bo każde z tych zjawisk — to jeden z rysów oblicza jego matki.

Po rozłączeniu długim, po długim wpatrywaniu się w czarne litery książek i martwe powierzchnie miejskich kamienic, dziecię, zapoznane i spoufalone z przyrodą, powraca do niej z mnóstwem powitań na ustach. Czy tak samo, jak w roku zeszłym, stary dąb wznosi się nad rozstajnymi drogami, i czy w kwiecie już stoi, rosnący tuż przy nim, krzak głogowy? Jak się masz weroniczko? Już zakwitłaś? Trochę wcześniej niż w zeszłym roku otworzyłaś na świat liliowe swe oczy! Pójdźmy zobaczyć, czy krzywoszyjek zawsze tak śmiesznie przechyla na bok błękitną główkę? A habry wielkie, z kosmatymi głowami[19] czy już rozkwitły w lesie? Jak się masz, kochana rzeko? Zaraz puszczę się łódką po twych błękitnych falach, aby co prędzej zobaczyć ów zakręt twój, z którego widok na wioskę szarą i na wieżę kościółka tak bardzo lubię! Bocian przeleciał! Pewno na tę śliczną łąkę, porosłą czerwonym szczawiem. Kukułka

[18] Spergularia campestris Asch.
[19] Centaurea Scabiosa L.

zakukała, więc pewnie i konwalie już rozkwitły w pobliżu tych paproci, pod którymi w zeszłym roku stały się mchy tak siwe, jak włosy na głowach starców! A gdzie się podział krzak berberysu, który rósł tam na zagonie? Ścięto go! Szkoda!

Żałuje berberysu, bo widział, jak w jesieni pięknie ubierały go jagody czerwone, lecz na pociechę biegnie nad rzekę, aby popatrzeć na korale kalin, i u brzegu drogi wzrokiem niespokojnym szuka jarzębiny. Znajomi mu są tu wszyscy, więcej niż znajomi — przyjaciele i świadkowie jego uciech, zachwytów, spoczynków. Zna tu wszystko, więc i kocha wszystko. Patrząc wiele i dobrze, nauczył się widzieć, widząc — pokochał. Miłość, jak łza, powstaje w oczach, spada na serce.

Przyjdzie jednak czas, gdy nie powróci on już w te miejsca długo, albo nigdy. Wicher losu uniesie go daleko, w pogoni za tym, co poziome, lecz konieczne, czasem grzeszne, lecz ponętne ... Jak puchar kipiące wino, tak życie jego przelewać będą przez brzegi prace i żądze, rozkosze i męki. Niejedna kropla będzie gorzką i niejedna mętną. Coraz dalej, coraz dalej odchodzić zacznie od dziecięcych uwielbień i ukochań, a zdarzyć się może z łatwością, że odejdzie od nich bardzo daleko. Czasem namiętne dążenia chciwości, miłości, ambicji, a czasem pospolita szarzyzna spraw powszednich — zalegną mu pole duszy. Płomień czy pajęczyna, w czymś jednak dusza jego pogrąży się i uwikła. Trzeźwa rzeczywistość podmuchem ironii rozwieje upojenia młodociane na pozór zdawać się będzie że — zapomniał. Ale będzie to tylko pozór. To, co raz stworzonym zostało na dnie duszy, bardzo rzadko umiera pod usypywanym mu przez życie kopcem mogilnym, lecz najczęściej albo spoczywa w letargu, z którego prędzej czy później się obudzi, albo nawet pracuje ciągle, tylko potajemnie. Uczeni psychologowie niejednokrotnie zwracali uwagę na potajemną, niejako mechaniczną robotę, którą pewne czynniki spełniają w człowieku, często dla niego samego nieświadomie. Często się zdarza, że pewne słowa porywcze, postępki niespodziewane, postanowienia nagłe, są jakby mechanicznymi odruchami czegoś co w nas jest, a czemu nie potrafilibyśmy dać żadnej nazwy. Często popęd, sympatia, wstręt, skrupuł, gniew, rozrzewnienie, powstają bez żadnej z pozoru przyczyny, z żadnej zasady przyjętej wyprowadzić i pod żadną regułę podprowadzić się nie dają, owszem, są wręcz przeciwne i zasadom i regułom naszym, jednak są i niekiedy, raz wybuchnąwszy, posiadają moc nieprzezwyciężoną.

Każdy człowiek ma w sobie takich tajemniczych tkaczy,

siedzą oni nad krosnami w suterenach gmachu i, milcząc, pokryjomu zaciągają nici, które na ściany piętr wyższych rzucą kiedyś arabeskę, zupełnie nową i niespodziewaną. Do tej podziemnej niejako gromadki pracowników — należą wspomnienia. Zajmują w niej nawet jedno z miejsc najpierwszych. Pomimo przeciwnych pozorów, bywają najczęściej — nieśmiertylnymi. Jeżeli popadają w letarg, to nie trzeba gromowych uderzeń, aby je z niego obudzały. Czynią to drobnostki. Rzecz jest nie nowa; każdy doświadczył jej nieraz na samym sobie. Na odległym krańcu ziemi zapach fiołka przypomina człowiekowi drogą istotę, z którą razem zrywał niegdyś fiołki; aby obudzić westchnienie i tęsknotę ku ukochaniom dawnym, aby je uczuć na nowo w krótkim pytaniu. Wymawiają je czasem usta niegdyś kochane. Lecz najczęściej woła nim do człowieka sam świat zewnętrzny: „Czy pamiętasz? Kochałeś mnie niegdyś! Nie zapominaj! Nie odchodź! Powróć!" I niespodzianie dla samego siebie, człowiek przychyla ucha, zatrzymuje się przed wrotami państwa, w którym mieszka samolubstwo, pycha, chciwość, albo wprost lenistwo i sen ducha; waha się, nie idzie dalej, powraca i pada w objęcia niby zapomniane, jednak niegdyś znane, więc dawne, swoje najlepsze . . .

Tylko, aby tak stać się mogło, trzeba, aby miał o czym pamiętać.

*

Nie myślę utrzymywać, że ścisłe i serdeczne zaznajamianie z przyrodą rodzinną jest jedynym, lub nawet najważniejszym środkiem wychowawczym dla pewnej strony serca ludzkiego, dla pewnego rzędu jego uczuć. Istnieje tych środków wiele, ale ten, do najmniej ważnych nie należąc, najmniej z pomiędzy wszystkich uwagi na siebie zwraca. Przypominam go więc i mocno wychowawcom zalecam. Czynią dobrze, gdy używają środków innych, lecz źle, gdy ten zaniedbują. Nigdy nie może być zawiele narzędzi do wyrabiania w człowieku tego, co w stopniu najwyższym jest szlachetnym, obowiązkowym i trudnym. Im trudniej, tym zbrojniej. Nie tylko w dziale sztuki człowiek tworzy arcydzieła i musi być mistrzem, aby je tworzyć. Można i w życiu spotkać zadanie tak trudne, że wypełnienie go byłoby arcydziełem, i aby do tego wypełnienia dążyć, trzeba posiąść wszystkie siły, jakie tylko posiąść można.

Kto zapoznał się z obliczem matki w każdym jego rysie, poruszeniu i błysku, ten łatwiej i chętniej wstąpi do jej duszy, ją także pozna i służyć jej będzie swoją duszą, którą jest — uczucie.

NIEZNANE LISTY HENRYKA SIENKIEWICZA

W archiwum w Nieborowie wśród wielu bezcennych pamiątek znajdują się nieogłoszone dotychczas listy autora „Quo vadis".

Jest ich osiem, a wszystkie dotyczą uczczenia Adama Mickiewicza w setną rocznicę urodzin.

Stało się to możliwym dzięki temu, że stanowisko generał-gubernatora w Warszawie objął łagodniejszy od poprzedników i bardziej kulturalny kniaź Immeretyński. Spodziewano się uzyskać od niego zezwolenie na wystawienie pomnika twórcy „Dziadów". Wobec uwielbienia, jakim otaczano wielkiego poetę, myśl o jego pośmiertnym uwieńczeniu stała się wkrótce dążeniem całego, patriotycznego społeczeństwa.

Zawiązano komitet, którego najznakomitszym członkiem stał się Sienkiewicz.

Listy swe pisał do Michała Radziwiłła, właściciela Nieborowa i Szpanowa, wnuka naczelnego wodza z powstania listopadowego, a prawnuka ostatniego wojewody wileńskiego przy zmierzchu dawnej Rzeczypospolitej.

Ów Michał Radziwiłł był postacią ciekawą i zasłużoną. Przewodniczył Towarzystwu Dobroczynności w Warszawie, które wtedy rozwijało bardzo szeroką działalność. Grał dużą rolę w wydawnictwie „Biblioteki Warszawskiej". Żył blisko z literatami i artystami, wymieniał listy z Konopnicką i Juliuszem Kossakiem, popularyzował w Polsce medaliera Trojanowskiego. Odkupił od Kurlandczyka hr. Adlerberga słynną, pamiątkową Arkadię, założoną przez jego prababkę. Komponował sztuki dramatyczne i wzory do mebli, które dawał do wykonania miejscowym, wiejskim rzemieślnikom. Ozdobił malowidłami wielką sień w Nieborowie. Wydał w 1892 r. ciekawą anegdotyczną książkę p. t. „Ostatnia wojewodzina wileńska". Założył wreszcie słynną fabrykę majoliki nieborowskiej, której artystyczne wyroby zbyt mało są jeszcze w Polsce znane i cenione.

Żona jego pochodziła ze znanej na Litwie rodziny Zawiszów-Kierzgajłów, pieczętujących się herbem „Łabędź". Znajdzie to ciekawe oświetlenie w korespondencji.

Nieliczne osoby, w niej przytoczone, Szwede, Górski, Kłobukowski, Dr Benni, Libicki to członkowie komitetu, Jankulio — cenzor, Immeretyński — wszechwładny pan, generał gubernator. Za jego zezwoleniem stanie pomnik, który w roku 1944 zwalą Niemcy.

* * *

Listy autora „Trylogii" i „Quo vadis", sławnego wtedy już nie tylko w Polsce, ale idącego falą poczytności przez cały świat, pisane są na papierze białym, lub kremowym, różnego formatu, kupowanym widocznie przypadkowo. Nie pożółkły mimo lat niemal pięćdziesięciu. Wyróżniają się tylko trzy na papierze wykwintnym, czerpanym, który ozdabia u góry tłoczony na wypukło herb samego Sienkiewicza. Jest to przesłany może trochę kokieteryjnie „Łabędź", ten sam, który zdobił tarczę rodzinną Radziwiłłowej. Stroi ją hełm ze strusimi piórami, który przywodzi nam na myśl ubiory rycerskie tak barwnie wkrótce przedstawione w „Krzyżakach".

Jeśli wybór papieru cechowała pewna kapryśność, to znajdujemy ją także w kłopotliwym dla grafologa nakreśleniu podpisu, który czasem urywał się bez ostatniej litery, to znów uderzał w bok zamaszyście, a giętko jak damasceńska klinga, to znów częściej toczył się lekkim zakrętasem w dół, lub i potem jeszcze w lewo się obracał. Podpis ten bardzo zmienny nie miał w sobie nic wspólnego z wiecznie jednakowym, wymierzonym na milimetry podpisem urzędnika bankowego. Zależał wprost od wrażenia i fantazji. Tę samą także kapryśność i niezależność od szablonu cechuje formuła wstępna i końcowa.

List pierwszy który co prawda skreśliło pióro sekretarki, a uwieńczyło dopiero własnoręczne nazwisko autora, tytułuje jeszcze „Jaśnie Oświecony Mości Książę". Znajomość jest jeszcze daleka, stosunki chłodne. Szybko się to zmienia. Natury artystyczne zaraz się zbliżyły. W liście drugim czytamy już krócej „Łaskawy Książę". W czterech ostatnich „Łaskawy" zmienia się na prostszy jeszcze, a przecież pochlebniejszy: „Szanowny".

Jeszcze rozmaitsze są zakończenia, sztychowane jak ruchliwa myśl kazała. Początkowo „głębokie poważanie", w cztery dni później już „przyjaźń" występuje na plan pierwszy, w liście następnym ni stąd, ni zowąd, bo nie znać ochłodzenia się stosunków, już demokrata Sienkiewicz, autor „Janka Muzykanta" wali księciu tylko z „należnym poważaniem", jakby

bał się dać go zadużo, lub zamało. Potem pojawia się znów „szacunek", później wplątuje się życzliwość, wreszcie poważanie staje się „wysokim", jakby od głębokiego poszło bardzo w górę.

Ten styl oznacza człowieka, który zajęty ważną sprawą, mniej sobie ceni pęta konwenansu. Posiada cechy jeszcze inne jest zwarty, śmiały, pozbawiony wszelkiej pozy: „Proszę o przysłanie . . .", „Niech Szwede . . .", „Musi Górski się zająć . . .", „Powinniśmy poświęcić . . ." Znajdzie się dosadne wyrażenie o Jankuliu, „figurze wypadłej sroce spod ogona". Nie waha się też znakomity pisarz literatowi — księciu sypnąć prawdę, że przemówienie opatrzył błędem krasomówczym i gramatycznym. Jest to styl zdecydowany i decydujący, bez wahań, budujący zdania płynne i krótkie, jednym słowem styl Sienkiewicza.

W chronologii zmieniliśmy nieco układ. List najciekawszy drukujemy na ostatku. W pierwszym własnoręczny jest tylko podpis i dopisek.

* *
*

1.

„1897 r. 24 lutego. Wspólna Nr 24.

Jaśnie Oświecony Mości Książę!

Uprzejmie proszę, abyś raczył przybyć do mnie dnia jutrzejszego o godzinie 8-ej wieczorem na naradę nad sposobem uczczenia pamięci Mickiewicza w setną rocznicę jego urodzin.

Henryk Sienkiewicz"

I jeszcze raz, już własnoręcznie: „Wspólna 24. mieszkania 6. II piętro".

2.

„Łaskawy Książę!

Przed posiedzeniem u Dra Benniego, które ma obradować nad uczczeniem rocznicy Mickiewiczowskiej, chciałbym zgromadzić u siebie kilka osób, aby w szczuplejszym kółku pomówić o tych wszystkich tyczących sprawy kwestiach, które nie mogą być wytaczane na zebraniu ogólnym.

W tym celu mam zaszczyt prosić Szanownego Pana o przybycie do mnie we Czwartek, o godzinie 8 wieczór.

W oczekiwaniu przychylnej odpowiedzi łączę wyrazy głębokiego poważania.

Henryk Sienkiewicz

Wspólna 24. 17. III. 97"

3.

„Łaskawy Książę!

Po namyśle dochodzę do przekonania, że lista osób, mających składać komitet, powinna być dołączona nie do prośby głównej, ale do „dokładnej zapiski". — Prośba główna może być prawdopodobnie odesłana do Petersburga i w takim razie lista osób musiałaby powędrować z nią razem. Tymczasem może się uda załatwić tę sprawę stante pede. Da to również Księciu większą swobodę rozmówienia się o ilości osób, mających składać komitet, i ich wyborze. — Lepiej także będzie, jeśli osoby, które mogą być źle widziane, nie będą figurowały na prośbie urzędowej.

Prośbę tę przepisałem, ale ponieważ Libicki zapomniał napisać formuły końcowej, a ja jej nie umiem, więc proszę zostawić trochę pustego miejsca, na którym ja dopiszę. Niech Szwede położy swój podpis pod kreską, którą nakreśliłem. Może Książę będzie łaskaw jadąc do Im.[1] wstąpić do mnie, ja zaś poproszę także Kłobukowskiego i razem podpiszemy. —

Łączę słowa przyjaźni i głębokiego poważania.

H. Sienkiewicz

26. III. 97. Wspólna 24."

4.

„Szanowny Książę.

Proszę o przysłanie mi podpisu na arkuszu papieru dużego formatu. Podanie do Imm. napiszę dziś, a wniosę wraz z p. Kłobukowskim, Górskim i Szwedem prawdopodobnie we czwartek

Zostaję z należnym poważaniem

Henryk Sienkiewicz

6. IV. 97."

[1] Immeretyńskiego.

5.

(bez daty)

„Szanowny Książę:

W sprawie nadzwyczaj ważnej, tyczącej kwestii pomnika, ale mającej pierwszorzędne znaczenie dla nas obu, upraszam o przybycie do mnie między 3-cią a 7-mą. Posiedzenia dziś nie będzie żadnego. Będę sam. Jestem chory i prócz do doktora nigdzie nie wychodzę. —

Zostaję z należnym szacunkiem

H. Sienkiewicz"

6.

(bez daty)

„Łaskawy Książę. Czyby nie można dopisać na dokładnej zapisce Keniga. Byłoby to doskonałe wyjście z trudności.— Dziś z nim o tym mówiłem. Zgadza się.

Z głębokim poważaniem

H. Sienkiew."

7.

„Szanowny Książę.

Nie mogę przesłać pańskiej mowy gdzie należy, bo swojej jeszcze nie mam, a przytem sądzę, że przede wszystkim należy przeczytać obie na pełnym posiedzeniu Komitetu.

Oczywiście nie zgodzę się, by moje przemówienie poszło pod cenzurę tak wypadłej sroce z pod ogona figury, jak pan Jankulio. Niech obie mowy cenzuruje X. Immeretyński lub minister.

A teraz uwaga czysto literacka co do nadesłanego mi rękopisma — Wyrażenie: „to niech ludzie wielcy i pomniki wzniosłe będą dla ziemi palcem" wydaje mi się stylistycznie wadliwe. Również „Myśmy wedle sił naszych dokonali dzieło nam powierzone etc." jest gramatycznym błędem. Po wyrazie dokonać musi iść przypadek drugi.

Wyszukaniem księdza, któryby miał dość odwagi pokropić święconą wodą Mickiewicza musi się zająć prezes Górski, albo Książę.

Łączę wyrazy życzliwości i poważania

H. Sienkiewicz"

19. XI. 98."

I wreszcie list najpiękniejszy:

8.

„6 kwietnia 1897, Wspólna 24.

Szanowny Książę!

Dowiaduję się od wspólnych naszych znajomych, że Książę stoisz na czele grona osób, które zamierza zająć się obchodem rocznicy mojej 25 letniej pracy pisarskiej. Dziękuję wam całym sercem i pozostanę na zawsze wdzięcznym. Pozwólcie jednak powiedzieć sobie, że jest to czas Mickiewiczowski, w którym wszystkie nasze siły i środki powinniśmy poświęcić sprawie pomnika dla największego naszego poety. Jeżeli będzie mi danym doprowadzić tę sprawę do szczęśliwego końca, będzie to zarazem najwyższą nagrodą mojej 25 letniej pracy na niwie literatury polskiej. Tymczasem nie chciałbym, by wasza energia, wasza gorliwość i wasza zaradność rozpraszały się w rozmaitych kierunkach i dlatego proszę najusilniej o zaniechanie aż do ukończenia sprawy pomnika wszelkich zabiegów, mających na celu moją osobę.

Łączę wyrazy wysokiego poważania

Henryk Sienkiewicz."

List ten pozostaje szlachetnym i mocnym dowodem zrzeczenia się przez genialnego powieściopisarza myśli o samym sobie i wielkiej czci, jaką żywił dla genialnego poety.

Pomnik Mickiewicza w Warszawie stanął.

Jubileusz Sienkiewicza obchodziła cała Polska ogromnie uroczyście dopiero w roku tysiąc dziewięćsetnym.

Dr Erwina Groten-Sonecka

GENEZA „BEZ DOGMATU" W ŚWIETLE NOWYCH BADAŃ[1]

Wokulski — Płoszowski — Judym — to nie tylko trzy najcharakterystyczniejsze i najsławniejsze postaci polskiej beletrystyki przedwojennej, ale i trzy fazy dziejów polskiej myśli, trzy dokumenty minionego życia — historycznej już dziś przeszłości, uwiecznione geniuszem Prusa, Sienkiewicza, Żeromskiego.

Różne były losy tych trzech bohaterów, różnie ich przyjęła krytyka i czytający ogół.

Wokulski został dość chłodno powitany — nie spotkał się odrazu z należytym zrozumieniem. Jak fałszywie nieraz go pojmowano, o tym świadczą choćby uwagi L. Straszewicza w recenzji z „Bez dogmatu" („Kraj" z 1901 r.) i niektóre zdania w dawniejszych naszych podręcznikach literatury. Dopiero wyczerpująca monografia Szweykowskiego o „Lalce" rzuciła na niego pełne światło, podkreśliła jego tragizm i głębię myślową, zdobyła mu należne zaszczytne miejsce wśród najświetniejszych kreacji artystyczno-psychologicznych polskiej literatury.

Judym ogniskując w sobie najszlachetniejsze dążenia i ideały tej generacji, która nie dla chleba żyła, dusiła się w kajdanach niewoli i walczyła niezłomnie o lepsze jutro i pełnię prawdziwego człowieczeństwa, Judym wyrosły z głębi serc młodych, mówił i działał za nich wszystkich, musiał więc odrazu stać się bliskim i drogim czytelnikom i recenzentom. Aureola ofiarnego idealizmu unosi się nad nim i do dzisiejszego dnia pomimo pewnych prób krytycznego jej podważenia.

A Płoszowski? Ten od chwili swego pojawienia się na widowni literackiej nie miał na ogół szczęścia do krytyki. Płoszowski po — „Trylogii"? Niespodzianka była nazbyt wielka i za-

[1] Szkic niniejszy stanowi wstęp do mojej obszernej rewizjonistycznej monografii o „Bez dogmatu", która miała ukazać się w druku w 1939 r. jako jeden z tomów lwowskiego wydawnictwa „Badań literackich" pod redakcją Prof. J. Kleinera. Wybuch wojny uniemożliwił ogłoszenie pracy. Kwestie poruszone w tym szkicu, omówiłam wyczerpująco w mej monografii.

skoczyła niemal wszystkich krytyków, gwałtowny kontrast następczy przesądził niejako z góry ich nastawienie wobec „Bez dogmatu" i jego bohatera — Leona Płoszowskiego. Krytykom moralizującym (St. Tarnowski, ks. M. Morawski) wydał się nazbyt frywolnym, gorszył ich swoją aspołecznością, sybarytyzmem, postępowych zaś (Chmielowski) raził swoim reakcjonizmem. Jedni i drudzy osądzając „geniusza bez teki" z punktu widzenia wartości narodowo-społecznych nie mogli się zdobyć na sprawiedliwą jego ocenę, — nie zrozumieli, że mają do czynienia z mistrzowską kreacją psychologiczną. Nawet najsubtelniejsi z nich jak Bołoz-Antoniewicz i W. Bogusławski nie uświadomili sobie w całej pełni artyzmu „Bez dogmatu", pierwszej polskiej powieści psychologicznej.

Czytając ówczesne recenzje wyczuwa się czasem niemal ton zażenowania, kiedy mowa o Płoszowskim. Tendencję „Bez dogmatu" jedni chwalili, drudzy ganili, ale... ale Płoszowski — ten nie dogodził nikomu. Chyba dokoła żadnego bohatera znanej polskiej powieści nie nagromadziło się tyle fałszywych, bezpodstawnych i sprzecznych z sobą sądów, jak dokoła Płoszowskiego. „Nihilista, dekadent, uwodziciel" — i tym podobne epitety (ostatnio przybyło jeszcze do tego określenie „faszysta") — w ogóle widziano w Płoszowskim wszystko, prócz tego czym jest w istocie, to znaczy tragiczny typ n e u r a s t e n i k a.[2] A „Bez dogmatu" — chociaż w Anglii w 1893 r. po ukazaniu się przekładu czołowy dziennik porównał Sienkie-

[2] W monografii wykazuję na podstawie rzeczowej analizy tekstu i postaci Płoszowskiego, jak dalece niesprawiedliwe są te zarzuty, jak mylnie interpretowano dotąd bohatera „Bez dogmatu" będącego z a p r z e c z e n i e m d e k a d e n t y z m u, nie posiadającego absolutnie żadnych cech nihilisty, ale — silnie wyrobiony zmysł etyczny (sprawiedliwa zawsze ocena własnego postępowania, wyrzuty sumienia w stosunku do Davisa i Kromickiego). Jego bezczynność, tak atakowana przez krytyków, i brak woli nie wypływają z „przerafinowania" schyłkowca, lecz są jedynie objawem i następstwem jego neurastenii. Płoszowski przedstawia klasyczny typ dziedzicznie obciążonego neurastenika — jest jednostką chorą, nie zaś a s p o ł e c z n i e nastawioną.

Czy wolno w Płoszowskim dopatrywać się „ewolucji ku faszyzmowi"? (patrz „Dziennik Polski", z dnia 6. V. 1946). Między brutalną apoteozą amoralnej siły, terroru, gwałtu w faszyzmie a psychiczną niemocą przesubtelnionego i w gruncie rzeczy szlachetnego, lecz słabego człowieka jakim jest bohater „Bez dogmatu", r o z c i ą g a s i ę p r z e p a ś ć. Nie ma zaiste żadnych węzłów duchowego pokrewieństwa między zwolennikami czarnych i brunatnych koszul, urodzonymi zbrodniarzami a niestworzonym do realnego życia, zdolnym żyć jedynie w klimacie cieplarnianym — Leonem Płoszowskim.

wicza z Tołstojem — w Polsce pomimo szeregu pochlebnych zdań i pochwalnych, lecz przeważnie płytkich i banalnych zwrotów pod adresem twórcy, nie doczekało się przysługującego mu uznania. Tendencyjność „Bez dogmatu" nie dozwoliła ówczesnym krytykom oceniać go i docenić jako dzieła sztuki. Nie zdawali sobie sprawy z tego, że pojawienie się „Bez dogmatu" oznacza nową kartę w dziejach polskiej powieści psychologicznej, pozostającej dotąd jakżeż daleko w tyle za swą siostrzycą europejską, że dzięki Sienkiewiczowi przestała wreszcie być Kopciuszkiem i śmiało wkroczyła na szczyty wszechświatowej literatury.

W przeciwstawieniu do innych rodzajów literackich, uderzające było przecież ubóstwo, a raczej zupełny brak polskiej powieści psychologicznej. Rozwojowi jej nie sprzyjał u nas romantyzm ciążący nad piśmiennictwem pięknym swoim patosem patriotycznej problematyki ani pozytywizm ze swoją utylitarystyczno-dydaktyczną ideologią. Dopiero Sienkiewicz swoim arcydziełem wypełnił dotychczasową lukę w naszej literaturze. „Bez dogmatu" to pierwsza godna forum europejskiego czysto psychologiczna powieść polska. Sienkiewicz okazał się genialnym spadkobiercą niedocenionego Ludwika Sztyrmera, (którego nieśmiałe próby „Pantofel, historia mego kuzyna" i „Dusza w suchotach" pozostały zjawiskiem odosobnionym) jak i tradycji polskiego romansu sentymentalnego i jego sławnych europejskich wzorów. („Bez dogmatu" posiada przecież typowy, tylko pogłębiony schemat akcji z powieści sentym.) O stworzeniu polskiego Wertera marzył młody Kraszewski w 1831 r. — uczynił to zaś Sienkiewicz w pół wieku później. Zwycięski rywal W. Scotta i Dumasa zapoczątkował po mistrzowsku nowy wówczas i nie rozwinięty u nas typ powieści. Na tym polegało istotne znaczenie „Bez dogmatu" i pod tym kątem widzenia należałoby oceniać obecnie postać Płoszowskiego.

Stało się jednak inaczej. „Bez dogmatu" nie doczekało się sprawiedliwej oceny — słowo „Płoszowski" wymawia się dziś z uśmieszkiem wyrozumiałej ironii, mówi się o nim jak o symbolu staroświeckiej atmosfery salonowej, a najczęściej — nic się nie mówi. „Bez dogmatu" należy dziś do książek bardzo mało czytanych, pomijanych przez młodzież, obojętnych dla ogółu inteligencji, powiedzmy po prostu szczerze — gruntownie zapomnianych. A jednak „Bez dogmatu" nie zasługuje na to, aby je jako „utwór martwy"[3] odesłać do lamusa literackiego, warto i należy się o nie upomnieć, przypomnieć je na nowo,

gdyż przemilczając tę powieść upraszczamy sztucznie obraz twórczości Sienkiewicza i jego wizerunek duchowy. Czas już najwyższy więc, aby — niezależnie od nieaktualnej, przeżytej ideologii „Bez dogmatu" — stwierdzić z całym naciskiem, iż jest ono z perspektywy historycznej arcydziełem w swoim rodzaju nieśmiertelnym.

Obok tragicznego marzyciela-filozofa w niebieskim fraczku z żółtą kamizelką, obok biednej pani małego domku, śniącej o wielkiej miłości w zapadłej, normandzkiej mieścinie — godzien i winien stanąć pan Leon Płoszowski.

Obok „Cierpień młodego Wertera" i „Madame Bovary" tych dwóch najgłębszych klasycznych studiów psychologicznych w nowożytnej literaturze europejskiej, miejsce dla „Bez dogmatu"[3] — obok tragedii o narodzinach romantyzmu i klątwie jego literackiego spadku miejsce dla dramatu o dziejach jego skarlałego epigona.

Rwącemu się do wolności kochankowi Lotty nie mogła dać szczęścia ograniczona ciasnymi szrankami współczesna rzeczywistość. I nie umiała go znaleźć w atmosferze zwycięsko panoszącego się filisterstwa i wszechwładnej, beznadziejnej pospolitości biedna, bierna pani Emma zgubnie zahypnotyzowana czarem książek. Zagubił możliwość szczęścia skłócony ze sobą — a pozornie tylko skłócony ze swoim wiekiem — Leon Płoszowski.

Neurastenik, nad którym zawisło fatum bezczasowości. Człowiek bez jutra o duszy śmiertelnie chorej, rozbitek życiowy szarpany rozpaczliwymi rozterkami, a stęskniony za słonecznym w swej prostocie pięknem Hellady, miniaturowy Hamlet i melancholijnie uśmiechnięty „arbiter elegantiarum" swego czasu, „sceptyk do kwadratu" i poszukiwacz Boga, romantyczny kochanek w nieromantycznej epoce.

[3] Czy słusznie nazwał tak „Bez dogmatu" Konrad Górski? (Tyg. War. nr 19, — Henryk Sienkiewicz). Przebrzmiałe są i nieaktualne skargi Płoszowskiego na filozofię — ale na szczęście wbrew tytułowi nie one wypełniają karty „Bez domatu", i tak w drugim tomie refleksje bezdogmatowca Płoszowskiego milkną i stopniowo w miarę rozwoju jego uczucia, w trzecim zupełnie zanikają. Zaczątek dramatycznego konfliktu religijno-intelektualnego („nie wiem") zostaje całkiem zagłuszony i zwycięsko wyparty przez dramat miłosny. A uczucia ludzkie w najgłębszej swej istocie nie starzeją się i nie zmieniają — i dlatego jeśli nie całość powieści, to w każdym razie drugi i trzeci tom żyje, opromieniony potęgą nieśmiertelnego artyzmu, z jakim Sienkiewicz odmalował miłość Płoszowskiego do Anielki.

Płoszowski — a na imię mu słabość — ożył po Skrzetuskich, Kmicicach, Wołodyjowskich. Po „Trylogii" przyszło — „Bez dogmatu".

Pozornie kapryśna i niezrozumiała wydaje się w tym swoim gwałtownym przeskoku linia twórczości Sienkiewicza, zwracającego się od bajecznie kolorowych wizji przeszłości, w których „wszystko takie wielkie i wyraźne" do „żałosnej marności współczesnego życia" (słowa samego Sienkiewicza). Dlaczego jednak nastąpił ten pozornie dziwny zwrot, jakie było podłoże psychologiczne, warunkujące powstanie „Bez dogmatu"?

Do dziś pokutuje pogląd, który należy zwalczyć, że „Bez dogmatu" stanowi pewnego rodzaju wyskok, odskocznię artystyczną, zjawisko raczej przypadkowe na tle monumentalnych powieści historycznych. „Bez dogmatu" znalazło się niestety przez to odrazu w ich cieniu. Krytyka obchodzi się z nim też po macoszemu, omawiając je jakby na marginesie twórczości wielkiego „pokrzepiciela serc", uważając je za dzieło nie oryginalne, dowód naśladownictwa tak modnego z końcem 19 wieku Bourgeta, w szczególności jego „Ucznia". (Skutek powszechnie a nazbyt skwapliwie przyjętej nieścisłej wersji podanej przez F. Hoesicka). Uznać „Bez dogmatu" tylko za reakcję literacką, wywołaną wpływem „Ucznia" — to znaczy mechanicznie upraszczać i fałszywie tłumaczyć jego genezę, na którą złożył się cały subtelnie skomplikowany splot długo działających czynników zewnętrznych i czysto osobistych. przekreślić głęboką, samoistną logikę jego powstania.

Droga, którą zakreśla geniusz twórczy, nie bywa przypadkowa. „Bez dogmatu" to tylko ostatnie ogniwo w długim łańcuchu myśli Sienkiewicza, artystyczny wyraz przezwyciężonego fermentu ideowego. Istotnego komentarza psychologicznego do „Bez dogmatu" nie należy dopatrywać się we wpływie „Ucznia", lecz w wewnętrznych przeżyciach samego autora „Trylogii".

Niestety z powodu wydanej w bardzo szczupłym zakresie korespondencji Sienkiewicza i dotkliwego braku krytycznie opracowanych, obszerniejszych materiałów biograficznych (naprawdę wiemy przecież bardzo mało poza garstką oficjalnych frazesów o młodości Sienkiewicza i jego wieku męskim, zanim stał się owym — tak dobrze znanym nam z rozpowszechnionych obrazków — dostojnym poważnym panem z piękną brodą) możemy jedynie naszkicować — na razie — szlak myśli,

który od „Na marne" po przez „Szkice węglem" zawiódł go do tragedii „genjusza bez teki", Leona Płoszowskiego.

Młodość Sienkiewicza nie była „górna i chmurna", chociaż przypadła na okres wskrzeszający tradycje burzliwych walk romantyków z klasykami i nie Sienkiewicz, lecz Świętochowski odegrał rolę przewodnika — rewolucjonisty. Sienkiewcz nasiąka wprawdzie ideami pozytywistycznymi w Szkole Głównej — styka się przeciez i obcuje z Świętochowskim, Ochorowiczem, Chmielowskim, Kotarbińskim, Prusem, — ale zdradza już wtedy skłonności „umysłowego arystokraty", unika „koleżeńskich zebrań i trzyma się z daleka od polemicznej wrzawy". Według słów Kotarbińskiego bezpośrednio czynnego udziału w namiętnej kampanii „młodych" ze „starymi" nie brał, nie należał do rzędu teoretyków — bojowników nowego prądu, nie mając w sobie ani krzty doktrynerstwa. Zajmował niejako złoty środek między konserwatywną, starszą generacją a buńczuczną, bezwzględną w swych atakach „młodą prasą". A więc pisze artykuły krytyczne od 1870 r. — 1872 r. do „Przeglądu Tygodniowego", szafuje hojnie ironią w jego „Echach", a od 1872 r. należy do stałych współpracowników liberalnej wówczas „Niwy". W ten sposób stwierdzał jednak swoją przynależność do „młodych" i duchową z nimi łączność. Przede wszystkim zaś popierał pozytywizm jako artysta.

W pierwszej swej powieści „Na marne" przedstawiającej życie studentów kijowskich na tle wspomnień z Szkoły Głównej, występuje Sienkiewicz jako zwolennik modnej po 1863 r. rzeczowości, przyznaje rozsądkowi i nauce wyższość nad egzaltacją uczuciową i bezpłodnym idealizmem, niemal że potępia miłość w myśl modnego utylitaryzmu społecznego. W „Humoreskach z teki Worszyłły" wychodzących od 1872 — 1873 r. w „Dodatku powieściowym Przeglądu Tygodniowego" wzywa energicznie, choć w formie literacko prymitywnej, do „pracy od podstaw", do walki z przesądami szlacheckimi w imię zdrowego postępu i oświaty. Jednak już w 1875 r. zaczyna Sienkiewicz (jako Litwos) pisać felietony w umiarkowanej „Gazecie Polskiej", a w „Starym Słudze" i w „Hani" święci tryumf nie pozytywistyczna, budująca tendencyjność, ale świeży i rzewny liryzm, opromieniający skromny, tradycyjny dworek szlachecki, serdeczny pietyzm idealizujący go na każdym kroku. Co prawda w „Hani" nie brak też jeszcze reprezentanta pozytywizmu, akademika, zwolennika Vogta i Moleschotta, jednym słowem filozofii materialistycznej, entuzjasty krytycznego myślenia, człowieka nie uznającego żadnego dogmatu.

Lecz nie w ramach pozytywistycznej ideologii mógł się wyżyć temperament artystyczny młodego Sienkiewicza. Znudzony i przygnieciony jednostajną pracą dziennikarską, żądny nowych wrażeń, spragniony szerszego oddechu, rzuca Warszawę i Europę w lutym 1876 r., przedzierzga się z niewdzięcznej roli felietonowego wychowawcy społeczeństwa w romantycznego wojażera. Z nonszalancją i z humorystycznym lekceważeniem charakteryzuje już w pierwszym „Liście z podróży" jakżeż niedawną swą przeszłość: „Namawialiśmy (razem z Prusem) ludzi do zakładania straży ogniowych, szkółek, ochronek, jedwabnictwa, muzeów, resort rzemieślniczych, ogrodów zoologicznych, spółek, banków, giełd zbożowych. Nie daliśmy nikomu spokoju, jeździliśmy po komitetach, wołaliśmy o drogi bite . . . słowem daliśmy się we znaki najspokojniejszym obywatelom naszego kraju, którzy są hamulcem nie dozwalającym, aby wóz stołeczny stoczył się w przepaść".

W słowach tych kryje się coś więcej niż chęć rozśmieszenia czytelnika. Spoglądając wstecz z takim pogodnie ironizującym nastrojem na swą działalność dla dobra publicznego, zaznaczał Sienkiewicz wyraźnie, że uważał ją już za nieaktualną, a cały ten okres życia poświęcony pracy społecznej za zlikwidowany. Ton tej wypowiedzi zdradza niedwuznacznie, że artysta bierze górę nad przejściowym w karierze literackiej Sienkiewicza okresem pozytywistycznego społecznictwa.

W tym samym liście z iście młodzieńczym temperamentem drwi niemiłosiernie z dewotek, „panien-kanoniczek"; były student Szkoły Głównej zgodnie z duchem czasu nie oparł się wpływowm liberalizmu religijnego. Że grunt ku temu był już wcześniej przygotowany — na to wskazuje korespondencja 19-letniego Sienkiewicza z kolegą szkolnym, Konradem Dobrskim, prowadzona w czasie jego pobytu w Poświętnem w 1865 i 1866 r. (wydana przez Stefana Demby w Pam. Lit. r. 1936). Mniejsza o przygodne kpiny z „filarów kościoła" (dwóch wiejskich księży, z którymi Sienkiewicz wdał się w dysputę) — mające ton specyficznie młodzieńczego, zawadiackiego antyklerykalizmu, ważniejsze są wyznania odsłaniające ustawiczne oscylowanie między wiarą a niewiarą i płynną, słabo zakorzenioną ówczesną religijnością Sienkiewicza.

24-IX-1865 r. donosi przyjacielowi: „Słowo ci daję, jak pracuję teraz od rana do wieczora, p a c i e r z m a w i a m r a n o i w i e c z ó r, słowem jestem n i e d o p o z n a n i a". (Pam. Lit. 1936 r., str. 908.) Nacisk z jakim Sienkiewicz wspomina o tym odmawianiu pacierza, jest bardzo wymowny i każe się

domyślać, że widocznie istniała taka faza w jego życiu, kiedy tego nie czynił. Potwierdzają to przypuszczenie późniejsze wynurzenia. 16-XII-1865 r. tak się wypowiada do K. Dobrskiego: „Przed kilku tygodniami, byłem jak więsz zresztą, usposobienia cyniczno-skeptycznego. — ... Dziś nie poznałbyś mnie w tym względzie. Nie z wyrozumowania, nie z żadnych wniosków filozoficznych, ale jakoś mimowiednie, jakoś z potrzeby klęknąłem pewnego wieczora, do niemówionego od dwóch lat pacierza — od tej chwili wierzę — całą siłą. — Krótka ta modlitwa podziałała na mnie zbawiennie — spojrzałem w przyszłość i wzdrygnąłem się: Jaka szalona, jaka mętna, jaka bez jutra! Uczułem coś w kształcie żalu i od tej chwili powtarzam wierzę. — Co więcej zdaje mi się, że doszedłem do wniosku, że są natury ludzkie, może wszystkie — które nie mogą, którym niepodobna obejść się bez wiary, — (w 24 lat później wyrazi Sienkiewicz tę myśl w „Bez dogmatu"). Ja mam taką naturę — taki charakter, — przekonałem się, że nigdy nie wątpiłem zupełnie, że byłem w zawieszeniu, w walce, która dziś padła zwycięsko na stronę wiary" (str. 937).

Nie było to jednak zwycięstwo ostateczne — tego dowodzi to zdanie w kilka miesięcy później (3/III 1866 r.) „Gdybym wierzył, modliłbym się codzień o jego wyzdrowienie — (mowa o ciężko chorym koledze), ale nie chcę być Jezuitą" (str. 953). W tym samym liście czyniąc pesymistyczny bilans dotychczasowego życia, wyznaje: „Wiarę straciłem" (str. 955).

Jak szerokie zatoczył kręgi ten sceptycyzm religijny i czy dotarł do głębszych warstw duszy Sienkiewicza — osądzić trudno. Prawdopodobnie był on przejawem dość powierzchownym, płytkim. Ewentualnemu jego rozwojowi sprzyjała w czasie studiów Sienkiewicza liberalna atmosfera pozytywizmu, — a młody Sienkiewicz był typem wrażliwym i chłonnym. O przejęciu się przezeń duchem swego czasu do pewnego stopnia, to widać z jego późniejszej o parę lat korespondencji z amerykańskim współpracownikiem „Gazety Polskiej", Horainem. Sienkiewicz okazuje się w niej jeszcze wyraźnym wolnomyślicielem, sceptykiem, drwi sobie z religii i katolicyzmu, a nawet wyraża się, że „Pan Bóg patrząc na niedolę ludzką, a zwłaszcza Polski gryzie sobie najspokojniej orzechy" [4]).

[4] Korespondencja ta jest nie wydaną, wiadomość i cytat ten zawdzięczam uprzejmej prywatnej informacji byłego posiadacza tych listów ś. p. Doc. Dr. Józefa Birkenmajera.

Niewątpliwie pozytywizm zaostrzył też antyklerykalne nastawienie Sienkiewicza. W 1878 r. rozważając błędy polityki Napoleona III, nie waha się powiedzieć: „Dla ocalenia władzy doczesnej, papieskiej, zrzeczono się pomocy dwóch potężnych armii w wojnie pruskiej", potępia dewocję cesarzowej Eugenii, i dochodzi do wniosku: „Klerykalizm wydał Francję na zgubę". (Pisma ulotne — Wyd. Tyg. Il. t. 80. str. 185 — 6).

Ten sam krytycyzm objawia się wobec stosunków na gruncie rodzimym. Przecież jeszcze w „Dwóch drogach" ostrze satyry zwrócił przeciw księdzu rzucającemu w czasie nabożeństwa gromy potępienia na Renana i Darwina — motyw ten powróci znowu w pisanych w Ameryce „Szkicach węglem". Chłoszcząc bezlitosnym biczem satyry konserwatyzm, egoizm, reakcjonizm szlachty, nie oszczędza i duchowieństwa z jego ciasnotą umysłową. Z takim proboszczem — stawia on na jednym poziomie dzięki swej ignorancji działalność Voltaire'a i Ochorowicza — i obu ich piętnuje — nie spotkamy się już później nigdy w powieściach Sienkiewicza, który odtąd ze zdecydowaną sympatią będzie stale przedstawiał duchownych jako postaci etycznie wysoko stojące (ks. Muchowiecki, ks. Kordecki, ks. Calvi). Ale równocześnie umie też już w „Szkicach węglem" wyszydzić, sparodiować płytko pojęty materializm, każąc właśnie Zołzykiewiczowi, wcieleniu lichoty moralnej, stwierdzić pod wpływem odpowiedniej lektury: „Dusza to para".

W „Szkicach węglem" występuje Sienkiewicz jeszcze pod znakiem ideałów pozytywistycznych, a więc głosi, że oświata to potęga, oskarża inteligencję o brak wykształcenia i bierność (córka dziedzica, akademik), która staje się przyczyną zła społecznego i nieszczęścia indywidualnego

Po kilkunastu latach podejmie Sienkiewicz, lecz w jakżeż zmienionej formie, to samo zagadnienie; zarzuci wtedy polskiej arystokracji „L'improductivité slave", bierność nazwie wtedy „nieudolnością życiową" jednostki, której „imię jest legion". I każe przez nią zginąć Płoszowskiemu i Anielce. Krytyczne nastawienie do materializmu spotęguje się jeszcze z czasem u Sienkiewicza, o czym świadczy choćby takie zdanie w recenzji z „Historii filozofji" F. A. Langego (drukowanej w „Gazecie Polskiej" z 20. I. 1881 r., nr. 14): „Odkrywcy i ci uczeni, którzy posunęli wiedzę naprzód, nie tylko nie są materialistami, ale należeli do kierunków wprost przeciwnych". Wreszcie przejdzie do namiętnego oskarżenia całej współczesnej filozofii, uczyni ją odpowiedzialną za

kryzys moralny ludzkości. Były wolnomyśliciel, spojrzawszy z przerażeniem w „przepaść sceptyzmu" — (późniejsze słowa samego Sienkiewicza o „Bez dogmatu" w liście do Konst. Górskiego z 14/VII. 1895 r.) uzna wiarę ściśle dogmatyczną za jedynie zbawienną. Artystycznym wyrazem tego przekonania stanie się „Bez dogmatu".

Nie jest to przypadkiem, że właśnie w Ameryce powstały „Szkice węglem".

Pobyt w Ameryce dozwolił Sienkiewiczowi pod kątem widzenia nowej perspektywy spojrzeć na kraj ojczysty — wskutek odległości zaostrzał się się jego zmysł krytyczny. Obserwując życie „Nowego Świata", tętniące pracą i to produktywną, ludzi może mniej wykwintnych, lecz tęgich duchowo, rzutkich i pełnych energii, nie mógł się powstrzymać od bolesnego, szczerego westchnienia: („Listy z podróży"): „Jakbym chętnie tu przysłał po zdrowie znajome społeczeństwo... w którym wszystko zmalało, energia i praca jest frazesem, mężczyźni chorują na nerwy i bezkrwistość". Czy w tym zdaniu nie mamy jakby częściowego rzutu ideologii autora „Bez dogmatu"? Przecież tworząc w 1889 r. postać Płoszowskiego, „geniusza bez teki", nawiązuje Sienkiewicz do swej wcześniejszej diagnozy, pogłębia ją i motywuje.

Po powrocie z Ameryki zatrzymuje się Sienkiewicz we Francji, a następnie we Włoszech. Przypuszczalnie ten pierwszy pobyt w Rzymie w 1879 r. musiał wpłynąć na ożywienie jego uczuć religijnych. Tak wysoce estetyczna natura nie mogła chyba pozostać nieczułą wobec czaru „wiecznego miasta"; może już wtedy tryumfujący krzyż z Colosseum, o którym wspomina w liście z Rzymu, wydał mu się ucieczką dla wątpiących i przystanią spokoju? Czy religia nie przemówiła do Sienkiewicza głównie przez swe piękno? Czy nie pod wpływem własnych przeżyć każe Połanieckiemu właśnie w Rzymie uświadomić sobie ponadczasową żywotność wiary, w ową noc księżycową w Colosseum, kiedy mu się zdaje, że „jakaś prawda świeci w oczy"? Jeśli na Połanieckiego podziałał tak silnie widok Papieża, odczucie promieniejącego odeń fluidu świętości, to może kryją się w tym szczególe echa jego osobistych wspomnień; w każdym razie w zaakcentowaniu roli czynników konkretnych, wzrokowych w przełomie religijnym Połanieckiego odzwierciedliła się natura Sienkiewicza, nie sprzyjająca ani filozoficznym spekulacjom ani idealistycznym abstrakcjom.

Sienkiewicz wraca do kraju jako człowiek częściowo przekształcony, artysta świadomy swego talentu, wyłamujący się

odtąd powoli, stopniowo, lecz wyraźnie z pod sugestii moralnej pozytywizmu. Utylitarystyczny jego program stawał się dla Sienkiewicza za ciasny. Króluje jeszcze czas jakiś w jego nowelach szary człowiek — co prawda otoczony atmosferą niemal sentymentalnej uczuciowości („Janko — Muzykant", „Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela", Marysia w „Za chlebem"), ale i on przestaje wnet pociągać Sienkiewicza i ustępuje miejsca „księciu niezłomnemu" — Zdanoborskiemu. Hymn na cześć Boga włożony w jego usta świadczy o tym, jak spotężniały rzymskie nastroje w duszy Sienkiewicza.

Lata 1879 — 1883, to okres jego ewolucji wewnętrznej, odwracania się od zbyt już wytartych ścieżek pozytywizmu, szukania innych, własnych dróg przechylania się ku przeszłości i tradycjom. Okazuje się, jak wiele słuszności kryło się w złośliwie ironizujących uwagach Świętochowskiego („Prawda" z 1884, nr. 27, str. 317), na temat młodocianego demokratyzmu Sienkiewicza. Stwierdzając z sarkazmem, iż bohaterzy jego „Humoresek z teki Worszyłły" i Schwarz z „Na marne" kochają się zawsze w „pannach z towarzystwa", a najchętniej w arystokratkach, zaznacza, że ich autor „to nie radykał gardzący zatęchłą sferą (arystokracji) i kładnący na jej wrotach znak zagłady, ale uniesiony na chwilę ruchem postępowym młody szlachcic, który ośmiesza stare ołtarze, lecz daje do zrozumienia, że chętnieby się przed nimi pomodlił, gdyby ich bogi nieco odrestaurowano". To „demokrata oblegający twierdzę bez gniewu, lecz z tęsknotą".

Jak bardzo oddalił się Sienkiewicz od głoszonego ongiś demokratycznego światopoglądu, dowodzi tego krytyczna rewizja ideowa dokonana na postaci rzekomego pozytywisty — demokraty, dr. Józwowicza w sztuce „Na jedną kartę", zdradzającej wyraźną sympatję dla ludzi wczorajszej doby (Jerzy, Drahomir), a wreszcie odbjęcie w 1882 r. redakcji konserwatywnego „Słowa". Jednocześnie z modyfikacją poglądów społecznych zachodziły u Sienkiewicza — zwłaszcza od chwili małżeństwa z Marią Szetkiewiczówną — pewne zmiany w stosunku jego do religii, zwłaszcza do katolicyzmu". (J. Birkenmajer, „Prosto z mostu" nr 42, 1937 r.). Dlatego też nader krytycznie omawia „Fragmenty" Konopnickiej, razi go już ich wolnomyślność i antyklerykalizm.

Na takie ukształtowanie się i skrystalizowanie się przekonań Sienkiewicza wpływa niewątpliwie w znacznej mierze Maria Szetkiewiczówna, kobieta niezwykle wartościowa, a przede wszystkim bardzo religijna. Jeżeli Marynia Poła-

niecka (ulubiona bohaterka Sienkiewicza) nawraca swego Stacha i zachęca do „służby Bożej", to może wolno dopatrywać się w literackiej fabule oddźwięku z życia Sienkiewicza? „Dzięki niej ustala się dogmat religijny Sienkiewicza, ona przytłumiła w nim tę pesymistyczną nutę, która dźwięczała zawsze rozpaczliwie w jego poprzednich utworach, ona rozpogodziła ten umysł, co zbyt czarno zaczął już na świat spoglądać" (Hoesick, Tyg. Il. 1900 r., nr. 10). Czy ów pesymizm był już tylko echem towarzyszącym procesowi duchowego usamodzielnienia — oderwania się od pozytywizmu? Czy też stanowił wyraz głębokiego zwątpienia w wartość i możność zrealizowania młodzieńczej ideologii, w szczególności zaś sceptycyzmu wobec tej niezachwianej wiary w naukę, którą z takim entuzjazmem głosił kiedyś akademik w „Hani"?

Niestety zbyt mało wiemy o wewnętrznym życiu Sienkiewicza na przestrzeni lat 1879 — 1889, o tym okresie niesłychanie ważnym i doniosłym, bo przygotowującym grunt pod „Bez dogmatu", żłobiącym łożysko, którym popłynie odtąd twórczość autora „Trylogii".

W 1880 r. spotykamy w „Gazecie Polskiej" (nr. 47 z 28/II) wzmiankę redakcji, iż w bliskiej przyszłości rozpocznie druk powieści współczesnej Litwosa: „Kronika szczęścia". Czy należy się w niej dopatrywać (tak przypuszcza Hoesick) pierwszych zarodków „Bez dogmatu"? Z braku odpowiednich materiałów odpowiedź trudna, pozostają nam tylko domysły. Pogodny tytuł odbiega od treści i problematyki „Bez dogmatu" — wskazywałby on jedynie na to, że koncepcja powieści współczesnej nurtowała już wtedy w świadomości autora „Na marne" i wyłoniła się jeszcze p r z e d „Trylogią", a więc że pojawienie się „Bez dogmatu" w 10 lat później było tylko nawiązaniem, podjęciem i organicznym rozwinięciem snutych wcześnej planów twórczych. Niestety owa krótka zapowiedź redakcji i znamienny tytuł—oto jedyny ślad niezrealizowanych wówczas zamiarów artystycznych, które zdaje się wskutek śmierci żony straciły na aktualności. Prawdopodobnie nie tylko w poszukiwaniu nowych wrażeń, ale w chęci zagłuszenia bólu podejmuje Sienkiewicz liczne podróże po Europie (każe też tak postąpić później Płoszowskiemu po utracie Anielki t. j. po jej ślubie z Kromickim). Może też wtedy skłonny znów do pesymizmu pod wpływem bolesnej straty, oddychając przez dłuższy czas atmosferą kultury europejskiej uznał ją za wykładnik „chorego wieku" i symbol „fin - de - siècle'u"?

Pobyt we Francji, a przede wszystkim w Paryżu musiał

w każdym razie przyczynić się w głównej mierze do sformułowania koncepcji, stanowiących ideowe podłoże „Bez dogmatu". W tym to czasie bujniej niż kiedykolwiek krzewi się i kwitnie nad Sekwaną cyganeria artystyczno - literacka, jakże bardzo odległa i różna od swej romantycznej, sentymentalnej murgerowskiej imienniczki, a typowi jej przedstawiciele Richepin i Rollinat, ulubieńcy zblazowanego, poszukującego niecodziennych wrażeń Paryża, wnoszą chorobliwy, zatruty wiew do swej liryki, posiadającej tak silne piętno schyłkowości. Czy Sienkiewicz znał ich poezje, czy miał jakikolwiek kontakt z ówczesną młodą generacją literacką, tak zwanymi później symbolistami, która apoteozując spleen — Ch. Baudelaire'a, autora „Kwiatów grzechu" wybrała swoim patronem? Niewiadomo, jednak niewątpliwie musiał dostrzec i wyczuć charakterystyczne cechy ówczesnego francuskiego klimatu duchowego, przeciwstawiającego się i zrywającego z pozytywizmem, a w szczególności z racjonalistycznym traktowaniem religii.

Wyrazicielem tego zwrotu uczuciowego i ideowego stał się sławny powieściopisarz Paul Bourget w swych „Essais de la psychologie contemporaine" (1883 r.). Tak oto charakteryzuje Bourget ogólny typ umysłowości swych współczesnych: „Dlatego niezdolni są do głębokiej w cokolwiek bądź wiary, że inteligencja ich, wypielęgnowana w zbytniej kulturze, uwolniła ich od przesądów i że obejrzawszy każdą ideę naokoło, doszli do tej najwyższej bezstronności, która uprawnia wszystkie doktryny, wyłączając wszelki fanatyzm". („Essais" — str. 59). Tę wszechstronną tolerancję ideową nazywa Bourget „dyletantyzmem" będącym objawem nie twórczego nastawienia intelektu. Z tak pojętym dyletantyzmem — „Essais" przeczytał Sienkiewicz niewątpliwie rychło po ich wydaniu — łączy się wyraźnie sienkiewiczowska koncepcja „geniusza bez teki", Płoszowskiego.

Bourget stwierdzając wyrosły na gruncie tej wszechwładnej tolerancji konflikt wiedzy z wiarą zarzuca nauce próbę podważania dogmatów, wywołanie kryzysu religijnego. Pomimo pesymistycznego wniosku, że „życie stanie się niemożliwe z tym wiecznym znakiem zapytania zawieszonym na horyzoncie" („Essais" str. 95) nie podejmuje się jeszcze rozstrzygnięcia tak aktualnego zagadnienia „czy dogmaty powinny zniknąć, czy nie", („si les dogmes doivent disparaître ou non"). Dopiero w sześć lat później pojętny uczeń Taine'a, entuzjasta Renana, wyrzekłszy się sceptyzmu klęknął kornie u stóp krzy-

ża. Wyznaniem wiary nawróconego Bourgeta stał się „Uczeń" („le disciple" — 1889 r.).

Sienkiewicz nie mógł pozostać obojętnym wobec początkowych fal tej ewolucji uczuć i pojęć religijnych, zataczającej stopniowo coraz szersze koła w społeczeństwie francuskim (m. i. „nawrócił" się też słynny autor „À rebours" J. K. Huysmans, a renesans swoistego, mistycznie zabarwionego neokatolicyzmu dochodzi do głosu w poezji symbolistów, będących tylko literacką awangardą nowego prądu), tak zgodnej z własnym jego nastrojem.

W Polsce z końcem ósmego dziesięciolecia XIX wieku ucichły już zwycięskie fanfary pozytywizmu, postulaty jego ogólnie uznane, częściowo zrealizowane, przestały nęcić swą nowością — Sienkiewicz jako jeden z pierwszych otrząsnął się z pod sugestii pozytywistycznego poglądu na świat, a przede wszystkim rewizji ideowej poddał jego stosunek do religii. Na pytanie rzucone przez Bourgeta: „czy dogmaty powinny zniknąć, czy też pozostać" odpowiedział jasno i niedwuznacznie swoją powieścią o rzekomo przez sceptycyzm wykolejonym duchowo Leonie Płoszowskim[5]). Że Sienkiewicz celowo i świadomie tworzył w tym duchu, tego dowodzi choćby taki ustęp z ogłoszonego ostatnio (Tyg. Pow. nr. 19) listu do Konst. Górskiego, pochodzącego z 14./VIII. 1895 r., a więc w sześć lat po „Bez dogmatu"). Spoglądając wstecz z nastawieniem wyraźnie krytycznym, ale jednostronnie negatywnym, tak oto ocenia pozytywizm i swój stosunek do niego: „Kiedyś w dżdżu przyszło mi na myśl, jak ja jednak porządnie przyczyniłem się do zwrócenia ludzi w kierunku idealnym. Pan, należąc do młodszego pokolenia, może nie zdajesz sobie sprawy, co się działo w Warszawie, za dobrych pozytywnych czasów, gdy Boga pisało się przez małe b, gdy racjonalizm był synonimem rozumu, i gdy nawet ludzie religijni, mniej śmiałej natury, trzymali się

[5] Sienkiewicz nie zdając sobie z tego sprawy rozminął się zupełnie ze swą intencją twórczą. Nie sceptycyzm, rzekomo przez filozofię zaszczepiony w Płoszowskim (w rzeczywistości jest on symptomem jego choroby nerwowej — mania dręczenia się wątpliwościami, ciągłe rozważania tak znamienne dla jednostki nerwowej na temat śmierci i życia pozagrobowego, strach przed nicością) — wykoleił Płoszowskiego-neurastenika, o w szczególności fatalna choroba woli zaciążyła nad jego stosunkiem do Anielki, powodując jej utratę a następnie — samobójstwo Płoszowskiego. Nie bezdogmatowość, ale miłość jest psychicznym motorem całej akcji i z niej to wyrasta logicznie tragiczny finał.

ideału religii jakoś wstydliwie. Ja z tym nastrojem nie polemizowałem wprost — kręciłem się nawet w tym pozytywnym słoneczniku sam — ale, był mi on, sans le savoir, wstrętny, zwłaszcza zaś przeciwny moim artystycznym poczuciom. W mateczniku też nie odrazu miarkowano, że takie rzeczy nawet jak „Stary sługa", „Hania" etc. nie należą do estetyki przeglądowo pozytywnej: wychodzą nie z obozu, ale poza obozem. Potem przyszło „Bez dogmatu", „Pójdźmy za Nim", jedno było obrazem przepaści sceptycyzmu, drugie wprost już afirmacją. Toż samo „Połanieccy", a w końcu „Quo Vadis". Ganiono, czy chwalono, ale rzeczy te wywierały wpływ i wrażenie, a w końcu, lub raczej, w biegu, przyczyniły się ogromnie do zwrotu nie tylko idealnego, lecz wprost religijnego".

W tych słowach sam Sienkiewicz wyraźnie określił główną pobudkę twórczą do napisania „Bez dogmatu".

Do stworzenia powieści współczesnej namawiał Sienkiewicza sławny duński krytyk, jeden z najpoważniejszych ówczas w Europie autorytetów literackich, Jerzy Brandes (bawił w Warszawie po ukazaniu się „Potopu"), potępiający bezwzględnie powieść historyczną w myśl swych jednostronnych teorii estetycznych. Możliwe, że jego inicjatywa okazała się pewnym choćby słabym bodźcem dla Sienkiewicza. Do zmiany dotychczasowej tematyki zmuszały go zresztą również okoliczności zewnętrzne. Cenzura warszawska, — a autor „Trylogii" liczył się z nią stale — uprzedziła go z polecenia czynników miarodajnych, Hurki i Apuchtina, że nie dozwoli w przyszłości na druk powieści historycznych osnutych na tle dziejów Polski. Sienkiewicz miał żałować, że musi się zwrócić do współczesności, która jest „na miarę krawca".

Tymczasem zaś społeczeństwo spodziewało się po autorze „Trylogii" czegoś nowego, domagało się również dramatycznego i artystycznego ujęcia chwili obecnej jak i przeszłości. Zaprzyjaźniony z Sienkiewiczem K. M. Górski stwierdza, że „czekało wielu z nas, a i ja do nich należałem, powieści współczesnej", może węc też chęć zadowolenia tej opinii i spróbowania swych sił w nowym rodzaju literackim zachęciła Sienkiewicza do tego kroku.

Liczne wydają się podniety i pobudki literackie, które mogły też wpłynąć na genezę „Bez dogmatu". Sienkiewicz, przeciwstawiający się zawsze ostro francuskiemu naturalizmowi, a w szczególności Zoli, pragnął może stworzyć tak aktualną w owym czasie we Francji powieść psychologiczną zgodną jed-

nak ze swą estetyką umiarkowanego realizmu. Niewątpliwie pewną rolę odegrał tak popularny i sławny wówczas Bourget, uznany za mistrza analizy psychologicznej, ale nie tyle jako autor „Ucznia", lecz — czego dotąd nie akcentowano, a co należy dobitnie zaznaczyć — jako autor „Essais de la psychologie contemporaine", których liczne echa i reminiscencje spotykamy na kartach „Bez dogmatu". Analogie treściowe i formalne między refleksjami Płoszowskiego a Bourgeta na temat stosunku religii do nauki, są liczne i poprostu uderzające. Przypuszczalnie dzięki Bourgetowi zainteresował się Sienkiewicz H. F. Amielem, (życiorys i jego wizerunek duchowy znalazł w „Essais") melancholijno-marzycielskim profesorem filozofii z Genewy, niedocenionym za życia tłumaczem i poetą. Nieprzeciętna jednostka, gubiąca się w najśmielszych rozważaniach, przeżarta sceptycyzmem, dręczona wciąż wątpliwościami, poeta uginający się pod ciężarem prozy dnia codziennego, esteta pozbawiony wszelkiej energii i mocy ducha, strawił życie tylko na analizowaniu własnych myśli i uczuć, Hamlet i Narcyz w jednej osobie. Dopiero pamiętnik Amiela wydany po jego śmierci („Journal intime") w 1882/3 r. wywołał sensację literacką w Europie i przyczynił się zapewne do ukształtowania w wyobraźni Sienkiewicza typu nowożytnego sceptyka - neurastenika. Przeniesiony na grunt polski przeobraził się w Leona Płoszowskiego, który wprost w swoim pamiętniku powoła się na Amiela (str. 85, t. II. wyd. Zakł. Nar. Ossol.). Może też Tołstoj, nazwany później przez Sienkiewicza „rosyjskim Rousseau" i tak ceniony przez niego za „ogrom talentu", skłonił go swoją „Anną Kareniną" do odmalowania obrazu namiętności popadającej w konflikt z panującymi prawami moralności. Przecież w tym położeniu znajdzie się też Płoszowski, gdy usiłuje podważyć nierozerwalność sakramentu małżeńskiego, namawiając Anielkę do rozwodu, przy czym Sienkiewicz zgodnie z panią Kromicką nie poprze i nie rozgrzeszy rozpaczliwych starań swego bohatera. Postać „poszukiwacza Boga" Lewina mogła Sienkiewiczowi dopomóc do ujęcia problematu bezdogmatowości, a Kitty być wzorem dla Anielki, podobnej do niej pod pewnymi względami, w szczególności swoją dogmatyczną, nie filozofującą wiarą i chęcią nawrócenia ukochanego mężczyzny.

Kto wie jednak, czy głównego źródła natchnienia nie trzeba szukać o wiele dalej i cofnąć się do „genialnego Anglika", który „w XVII. wieku przeczuł wszystkie psychozy będące wytworem 19 wieku" w „Hamlecie"? Sienkiewicz żywił przecież już od

dzieciństwa głęboki i gorący kult dla Szekspira (czytamy o tym w pamiętniku jego z 1914 r.) przede wszystkim jako dla twórcy „Hamleta". Tragiczny królewicz duński okazuje się najświetniejszym wzorem i ojcem duchowym Płoszowskiego w świetle uwag Sienkiewicza na łamach „Niwy" (1880 r.) i „Gazety Polskiej" (nr. 283, 1880 r.). Śmiało można mówić o „hamletyzmie" Płoszowskiego, Hamlet stanowić też będzie ulubioną lekturę bohatera „Bez dogmatu", który go często wspomina i cytuje, a parafrazą jego słów („The rest is silence") zamknie się pamiętnik Płoszowskiego.

Odczyty Tarnowskiego zwróciły Sienkiewiczowi uwagę na jedną z najciekawszych postaci w polskiej literaturze romantycznej — hrabiego Henryka z „Nie-Boskiej Komedii". Reminiscencje jego słów brzmią nie tylko w ,Trylogii" (dialog Henryka z Pankracym, a Skrzetuskiego z Chmielnickim), ale wkradły się również w sceptyczno - pesymistyczne refleksje socjologiczne Płoszowskiego. Odziedziczył on niejeden rys (estetyzm, niechęć do prozy małżeństwa, skłonność do poetyzowania) hr. Henryka.

Sienkiewicz miał się wyrazić, że Płoszowskiego ulepił z kilku osób znajomych. „Mawiał, że takie charaktery spotykał w Polsce często głównie wśród ludzi zdolnych, wykształconych o wybitnej kulturze" (E. Krasiński: O Radziejowicach i ich gościach niektórych — str. 28). Żywy prototyp Płoszowskiego widziała ówczesna generacja w Karolu Potkańskim. Wyraz tym poglądom daje Wł. Natanson w liście do Fr. Bujaka z 3./I. 1920 r. twierdząc, że Sienkiewicz „odmalował go potrosze" w „Bez dogmatu" (Fr. Bujak: Przedmowa do „Pism Pośmiertnych" K. Potkańskiego, str. 89).

Sienkiewicz poznał Potkańskiego w 1877 r. w Zakopanem, a w miarę rozwoju i trwania ich znajomości głęboko się do niego przywiązał. I nic dziwnego. Potkański umysł niecodzienny, podbijający urokiem swej bogatej indywidualności otoczenie, musiał pociągnąć Sienkiewcza, stać się choćby podświadomym modelem dla „geniusza bez teki". Charakterystyka jego podana przez Bujaka w przedmowie do „Pism Pośmiertnych" (zawierającej liczne wyjątki z korespondencji Potkańskiego i cenny ze względu na swe ciekawe wspomnienia list Wł. Natansona, przyjaciela Potkańskiego) — zestawiona z postacią bohatera „Bez dogmatu" wykazuje już na pierwszy rzut oka zdumiewające analogie i niesłychanie znamienne zbieżności. „Było w nim coś z Płoszowskiego i Petroniusza" pisał w nekrologu o Potkańskim Z. Dębicki.

Potkański — osobowość nieprzeciętna już w czasach studiów uchodził w oczach kolegów za „outsidera". „Ostatni potomek starego rodu, arystokrata z ducha i pochodzenia" (Bujak str. 46, 50 — 51), był naturą niezmiernie wrażliwą, może nawet przewrażliwioną, subtelną, wykwintną, krytyczną, o szerokim zasięgu zainteresowań, odznaczającą się licznymi artystycznymi zamiłowaniami. Mimo zdolności i powodzenia daleki był od nieomylnej wiary w swą wiedzę i wszelkiego dogmatyzmu teoretycznego. Wróg naukowego fanatyzmu walczył wciąż z wątpliwościami, należał do tych ludzi, co nie odłączają dobra od piękna. W swoim przeestetyzowaniu zdradzał pewne znaki „schyłkowości i przerafinowania" (Bujak str. 85). Wątłe zdrowie i chore nerwy nie powstrzymywały go od intensywnej pracy naukowej. Co prawda zajęcia fachowe nie zadowalały tego nietuzinkowego profesora historii w zupełności: „Wypowiedzieć siebie, to nie znaczy jeszcze pisać rozprawy o Lechitach i o Mieszku, jak się jest tak różnorodnym, jak niestety ja nim jestem. Dla takiej istoty, jak ja, myśleć siebie samego i czuć — to najlepsze wypowiedzenie się — i jedynie coś warte" (Bujak str. 31). Czy nie temu polskiemu Amielowi zawdzięcza Płoszowski swą skłonność do drobiazgowej autoanalizy, pesymizm, (tak silnie przychodzący do głosu u Potkańskiego w listach do Wł. Natansona) melancholię, neurastenię, zachwyt dla Hamleta i Beethovena? Sienkiewicz zapytany w tej kwestii „dał p o p e w n y m n a m y - ś l e odpowiedź przeczącą" (Bujak str. 51). Nie przesądza ona jednak — biorąc pod uwagę znaną dyskrecję Sienkiewicza — niezależności Płoszowskiego od Potkańskiego.

„Ale Potkański był głębszy (tak pisze Wł. Natanson) ciekawszy i zawilszy od Płoszowskiego, który urodził się na redakcyjnym papierze i w tym elemencie żywota dokonał". Przed tym zbyt ostrym i nie słusznym zarzutem papierowości należy Płoszowskiego obronić — bo to jedna z tych literackich „mar", które nie „z głowy, lecz z serca" pochodzą.

W postać Płoszowskiego, na genezę której złożyły się różnorodne wpływy literackie i echa z życia, tchnął Sienkiewicz nie tylko swoją myśl, ale i część swego „ja". Wolno nam powiedzieć na podstawie dokładnej analizy młodocianej korespondencji autora „Na marne" i wypowiedzi rozproszonych w jego artykułach i nowelach przed 1889 r., że Sienkiewicz mając już poza sobą okres błądzenia w mrokach niepewności, wypowiada się ustami Płoszowskiego. „Bez dogmatu" to ogniwo pośrednie między młodzieńczym sceptycyzmem, a usta-

leniem się religijno - społecznego, zachowawczego „credo" Sienkiewcza. „Bez dogmatu" stało się twórczym wyzwoleniem z sieci oplatających go gorzkich wątpliwości i nurtujących w nim konfliktów, ostatecznym wyrazem ideowej likwidacji pozytywizmu, przezwyciężeniem, a nawet częściowym zaprzeczeniem młodzieńczego postępowego programu. Jak Goethe, przenosząc na Wertera swój „Weltschmerz", sam siebie psychicznie uzdrowił, tak i Sienkiewicz wyzwolił się z dręczących go kompleksów, przelewając na Płoszowskiego swoje religijne rozterki wewnętrzne, pesymistyczne refleksje o kryzysie europejskiej kultury i polskim społeczeństwie (dla Sienkiewicza nieproduktywna warstwa reprezentowana przez Płoszowskiego stanowiła rdzeń i istotę społeczeństwa). Jako owoc gorzkich i smutnych rozmyślań, nie zaś, „na redakcyjnym papierze" urodził się Leon Płoszowski. „Bez dogmatu" nie stanowiąc żadnego artystycznego wyłomu, ani też ideowego obniżenia lotu wrasta organicznie i — to należy jak najsilniej podkreślić — łączy się w nierozerwalną jedność z całokształtem twórczości Sienkiewicza [6]).

Kiedy i w jakich okolicznościach czasowych powstała ta najosobistsza powieść Sienkiewicza?

Istnieją na ten temat różne wersje. F. Hoesick stwierdza, że Sienkiewicz w Zakopanem latem 1889 r. czytał „Ucznia" Bourgeta i brał udział w ożywionych dyskusjach, jakie toczyły się podczas obiadów w restauracji, do której stale przychodził. „Bourget był wtedy niesłychanie modny i gorący jego zwolennik J. Ochorowicz namawiał Sienkiewicza, aby coś w jego rodzaju stworzył". Późną jesienią 1889 r. zaczął Sienkiewicz pisać „Bez dogmatu" (Hoesick: Sienkiewicz — Wyspiański — str. 43—44). Tę samą datę podaje i sam autor w naszkicowanym na prośbę St. Dembego prowizorycznym życiorysie, zawierającym jednak dość liczne niedokładności chronologiczne, sprostowane później przez wydawcę. A Anna Leo, córka zaprzyjaźnionego z Sienkiewiczem redaktora „Gazety Polskiej",

[6] Płoszowski nie jest bynajmniej postacią odosobnioną w twórczości Sienkiewicza. Badając uważnie utwory jego od „Na marne" aż do „Bez Dogmatu" spostrzeżemy wyraźne nici łączące Pł. z jego poprzednikami i dostrzeżemy, że koncepcja bohatera „Bez ogmatu" rozwijała się stopniowo z biegiem czasu. (Gustaw z „Na marne", Henryk z „Hani" i i.) A cień Płoszowskiego sięga po przez „Rodzinę Połanieckich" i „Quo vadis" („Petroniusz") aż do „Wirów" (Groński) Wyczerpujące wykazanie łączności Płoszowskiego z jego literackimi poprzednikami i następcami w twórczości Sienkiewicza przekracza ramy tego artykułu.

w swoich wspomnieniach o Sienkiewiczu opowiada: „Byliśmy, kiedyś, jednocześnie w zakładzie hydropatycznym Kaltenleutgeben pod Wiedniem. Pisał wtedy „Bez dogmatu" i co dzien regularnie, od 4—6 godziny zasiadał do roboty". Za najwiarygodniejsze świadectwo trzeba uznać list Sienkiewicza do Adama Krechowieckiego (wówczas redaktora „Gazety Lwowskiej") z Krakowa 12. / II. 1889 r., na podstawie którego relacja Hoesicka okazuje się nieścisła. Sienkiewicz, omawiając bardzo rzeczowo warunki przedruku swej najnowszej powieści — a było nią właśnie „Bez dogmatu" — zaznacza: „Kiedy będę mógł oddać pierwszy tom do druku, nie umiem powiedzieć i lepiej pod tym względem wobec czytelników nie zobowiązywać się — poprzestać na wzmiance, że „w roku bieżącym". Oczywiście będę się starał, by to było jak najprędzej — mam jednak kilka małych obowiązkowych robót, z którymi muszę skończyć, zanim wyłącznie zasiądę do tej większej pracy. Tytuł to moja słaba strona. „Słowo" ogłosiło tytuł „W pętach" i jeśli siła na tym zależy — możecie to samo zapowiedzieć, czy jednak nie zmienię go, nie zaręczam. Sądzę zresztą, że to wszystko jedno" (Z korespondencji H. Sienkiewicza. — „Pam. Lit.", 1933 r. str. 525 — 573).

Te zwięzłe, lecz bardzo pomimo swej lakoniczności wymowne i niesłychanie cenne wzmianki nie tylko pozwalają sprecyzować czas genezy „Bez dogmatu", lecz rzucają na nią nowe i ciekawe światło.

Przede wszystkim odpada naukowa legenda o decydującym wpływie Bourgeta, skoro już w lutym, — a przedmowa autorska do „Ucznia" datowana jest w czerwcu tegoż samego roku, zajmował się Sienkiewicz na przemian z „mniejszymi robotami" historią Płoszowskiego, a więc na prawie pół roku przed wydaniem „Ucznia". Kiedy Sienkiewicz, w którego świadomości nieraz przez wiele lat kształtowały się zarysy jakiejś powieści, przystąpił po raz pierwszy do pisania „Bez dogmatu", jak przedstawiały się pierwsze zręby, jakim kierował się planem — niestety wskutek nieznajomości rękopisu orzec trudno. W każdym razie liczył się z dziełem zakrojonym na szerszą skalę, skoro wyraźnie wspomina o „pierwszym tomie". Zmiana tytułu, zresztą bardzo pretensjonalnego, banalnego i typowo romansowego (zupełnie w stylu jakiejś powieści G. Ohneta, beletrystyki trzeciorzędnej) wskazuje, że Sienkiewicz nie był odrazu zdecydowany, który problemat wysunąć na czoło powieści:

tragedię generacji, czy jednostki, konflikt intelektualno - religijny, czy uczuciowy. Widać też, że nie zdawał sobie zupełnie sprawy z wagi tytułu dla ideologii książki; być może dzięki Bourgetowi zagadnienia „dogmatyczne" wzięły później górę nad dziejami miłości (czysto teoretycznie zresztą, gdyż „Bez dogmatu" jest w istocie swej historią genialnie oddanej nieszczęśliwej miłości, nie zaś pamiętnikiem bezdogmatowca) i zadecydowały o nazwie. „Sienkiewicz sam oświadczył i zaręczył, że kiedy tę swoją powieść pisał, tamtej („Ucznia") nie czytał". (Tarnowski: H. Sienkiewicz, str. 209). Między tą relacją Tarnowskiego, a Hoesicka, da się zbudować pomost. Przecież z listu Sienkiewicza do A. Krechowieckiego wynika (z 12. / II. 1889), że już wtedy pracował nad „Bez dogmatu", a więc rzeczywiście narodzinom jego nie patronował Bourget — mógł natomiast i to wydaje się bardzo prawdopodobne zapoznać się z „Uczniem" później w Zakopanem, pod wpływem prowadzonych na ten temat rozmów ze znajomymi. „Uczeń" może odegrał tylko rolę czynnika przyśpieszającego ferment myślowy, lecz nie głównej twórczej podniety.

Sienkiewicz, sam w trzydzieści kilka lat później dzieląc się z czytelnikami „Świata" (nr. 23, r. 1913), uwagami dotyczącymi swej twórczości wyraził się, że „Bez dogmatu" powstało „z refleksji do czego prowadzi różnych geniuszów bez teki samoanaliza i w ogóle przerafinowanie" [7]).

Jak głęboko nurtowały w Sienkiewiczu problematy poruszone w „Bez dogmatu", jak dalece myśl o Płoszowskim nie opuszczała go w ciągu pracy, o tym opowiada Edward Krasiński: „Pomnę, (były to czasy tworzenia „Bez dogmatu") niejednokrotne na ten temat rozmowy z uporem się niejako wznawiające. W różnych odstępach pobytu swego w Radziejowicach, czy w Warszawie wracał do psychologii niektórych postaci, głównie kobiecych.... i Płoszowskiego" („O Radziejowicach i ich gościach niektórych" — str. 27).

[7] Sienkiewicz wprawdzie włożył w usta Płoszowskiego słowa o „przerafinowanych nerwach", ale — pozostają one czekiem bez pokrycia, bo Płoszowski absolutnie, swoim zachowaniem, sposobem myślenia i typem uczuciowości ich nie potwierdza. Etyka jego pomimo pozorów wolnomyślicielstwa nie odbiega od „mieszczańskiej" moralności; — Sienkiewicz chciał, lecz nie stworzył typu odpowiadającego w myśl ówczesnych pojęć „wyrafinowanemu schyłkowcowi". Płoszowski - niezależnie od zamierzeń autora wyrósł na romantycznego kochanka w stylu Wertera (przechowywanie pukla włosów ukochanej, sentymentalizm w ogóle na każdym kroku iście werterowski).

Czy Sienkiewicz doceniał własne dzieło? Niewiadomo, miał przecież powiedzieć: „Żałuję, że „Bez dogmatu" nie streściłem w jednym lub dwóch tomach, zamiast go dawać aż w trzech" (E. Krasiński: O Radziejowicach i... — str. 28). Może nie zdawał sobie sprawy z tego, że „Bez dogmatu" nie będąc jego najpotężniejszą powieścią, jest jednak z pośród jego utworów najbardziej ludzką, bo sięgającą w samą głąb serca człowieczego. Rozważania nad genezą „Bez dogmatu" prowadzą do szeregu wniosków ważnych nie tylko dla zrozumienia samego dzieła, ale dla całokształtu twórczości Sienkiewicza, wpływających też na zmianę ustalonego w świadomości ogółu wizerunku duchowego autora „Trylogii".

Zapomina się o tym, posługując jakimś dziwnym skrótem psychologiczno - ideowym, że Sienkiewicz nie odrazu jako twórca „Trylogii" wkroczył na widownię literacką, że osobowość jego jako człowieka i artysty kształtowała się powoli, że zanim stał się wielkim pocieszycielem i wodzem duchowym narodu, sam przez długie lata borykał się z pesymizmem i wątpliwościami, że przyszły pokrzepiciel serc musiał naprzód zwalczyć własny melancholijny sceptycyzm. A światopogląd Sienkiewicza — tak często dziś atakowany — ustalał się stopniowo kosztem rezygnacji z nalotu młodzieńczych, liberalnych postulatów i równolegle z krystalizowaniem się jego osobowości i postawy życiowej, przejścia od negatywno-krytycznej do pozytywno - afirmatywnej. Punkt zwrotny w tej drodze stanowi „Bez dogmatu". Historia genezy „Bez dogmatu" jest więc zarazem historią życia duchowego Sienkiewicza w okresie szukania i zdobywania własnej prawdy, rzuca światło na niego z tej strony, o której się zwykle mało, albo nic nie mówi.

O tym, że Mickiewicz, Słowacki, Krasiński przechodzili zasadnicze ewolucje, podlegali z biegiem czasu przeobrażeniom duchowym, a ideologia ich powstawała w ogniu ciężkich walk wewnętrznych, niejednokrotnie przez przezwyciężenie w sobie samym pierwiastków niemocy i niewiary — o tym dziś już wszyscy wiemy, znajdziemy to w każdym podręczniku literatury (Gustavus obiit, natus est Conradus), uczy się tego jak pewników młodzież szkolna. I każdy godzi się na to, że zanim stali się wieszczami i wznieśli się na wyżyny dla nas niedostępne, byli ludźmi — walczącymi, wątpiącymi, załamującymi się nieraz pod naporem cierpień. I nie stają się oni przez to dla nas ani mniejsi, ani mniej dostojni.

Inaczej rzecz ma się z Sienkiewiczem. Tu nastąpiło wskutek specyficznych okoliczności — fałszywie, bo jednostronnie, bronzowniczo pojętego kultu autora „Trylogii" — swoiste hieratyczne skostnienie jego wizerunku duchowego, wciśnięcie zjawiska płynnego i dość złożonego w kilka pięknych, lecz zbyt prymitywnych formułek, ciasnych i płytkich. Osobowość twórczą Sienkiewicza sprowadzono do majestatycznie uproszczonych konturów „mocarza ducha", głosiciela niezłomnej nadziei i optymizmu patriotycznego. W ramach tak stworzonego obrazu trudno znaleźć właściwe miejsce dla „Bez dogmatu" — jedynej powieści bez happy-endu, przygnębiającej, przynoszącej ostry, gorzki i bolesny osąd ówczesnej ziemiańsko-szlacheckiej rzeczywistości. Przez uznanie „Bez dogmatu" za naśladownictwo Bourgeta, wyjaśnienie jego genezy wpływem czysto literackim, oszczędza sobie apologetyczna krytyka sienkiewiczowska trudu (i może żenującego kłopotu) zbadania całego skomplikowanego splotu zagadnień łączących się z powstaniem tego dzieła. Zaakcentowanie jego oryginalności, przedstawienie jego genezy w właściwym świetle, t. j. w poszczególnych stadiach i fazach narastania podstawowych koncepcji „Bez dogmatu" nie stanowi więc przyczynku polemicznego do dziedziny „wpływologii", lecz próbę wskazania jak wiele nieistotnych błędnych pojęć pokutuje w naszej wiedzy o Sienkiewiczu, będącej tendencyjną stylizacją — literackim mitem [8]).

Wykazanie ściśle osobistych pobudek twórczych i związanie „Bez dogmatu" z ewolucją duchową Sienkiewicza — to kwestia nie tylko naukowej ścisłości, to krok do poznania prawdziwego Sienkiewicza odbiegającego od przypisywanej mu przez przeważną część krytyków psychicznej jednotorowości. Patrząc na niego przez pryzmat „Bez dogmatu" doznamy niejednej niespodzianki, dokonamy niejednego ciekawego odkrycia, napotkamy na niejeden paradoks. I jakby w cieniu posągowego autora „Trylogii" wyłoni się wtedy drugi nieoficjalny Sienkiewicz, żywy człowiek, bliższy nam od tego z marmurowych pomników. Pośrednikiem między nim a nami stanie się — pamiętnik Leona Płoszowskiego.

Warto więc jest zastanowić się nad genezą „Bez dogmatu" i warto powrócić do tej przedwcześnie i niesłusznie zapomnianej powieści.

[8] Pod tytułem „Mit a prawda o Sienkiewiczu" ogłosiłam w 1936 r. w „Dodatku Lit. Nauk." Il. Kur. Codz. w Krakowie artykuł zajmujący się sprawą sfałszowania z biegiem czasu istotnego obrazu Sienkiewicza.

„INTELEKTUALIZM" PROZY ŚWIĘTOCHOWSKIEGO NA TLE JEJ KSZTAŁTU RYTMICZNEGO[1]

Sekretu intelektualnej satysfakcji, jaką bezsprzecznie sprawia proza Świętochowskiego, nie da się wyświetlić bez reszty, ani pedantyczną logicznością metaforyki, ani też samą tylko przejrzystością konstrukcji składniowej. Jeśli ma się ambicję obnażyć wszystkie jej źródła i zademostrować „ad oculos", nie sposób pominąć dziedziny, bardzo składni bliskiej i organicznie z nią stopionej — t. zw. rytmiki prozy. Zdradliwa to połać badań literackich i z rzadka tylko nawiedziana przez naszą krytykę, wypuszczającą się aż nazbyt śmiało na szerokie wody wszelakich syntez, nieraz bardzo peryferyjnych, za to brzydzącą się formalistycznym dzieleniem włosa na czworo i jedynie wyjątkowo popierającą swe efektowne teorie rzetelną analizą tekstu. Zdradliwa nie tylko dlatego, że nie przetarta, ale i stąd, że wszystko w niej zależy od wyczulenia ucha, że dopuszcza często różne możliwości interpretacji. Pomimo jednak, iż wychodzi od subiektywnych doznań słuchowych, daje się, jeżeli nie zawsze, to w większości wypadków, zobiektywizować i jako tako przełożyć na język naukowych konkluzji.

Żeby wykluczyć nieporozumienia, z góry jedno zastrzeżenie: pisząc rytmika, czy może lepiej po prostu rytm prozy, nie mam na myśli zjawisk, które są rezultatem świadomych wysiłków prozaika w kierunku „umuzycznienia" swej prozy, zbliżenia jej do mowy wiązanej, a które np. dały Borowemu asumpt do rozprawki o „Rytmice prozy Żeromskiego", choć i o nich się w swoim czasie wspomni. Tendencje rytmizacyjne nie wykraczają u Świętochowskiego poza odosobnione próby stylizacji, świadczące być może korzystnie o giętkości stylistycznej, ale dla określenia chemicznego składu jego stylu[2]) mające znaczenie drugorzędne.

[1] Fragment rozprawy p. t. „Świętochowski jako stylista".

[2] Ten wyjątkowo bałamutny homonim, cieszący się mocno zaszarganą opinią będzie się tu niestety deklinować przez wszystkie przypadki, zawsze jednak jako skrót na oznaczenie całokształtu środków ekspresji słownej, stanowiącego indywidualną własność określonego twórcy.

Natomiast chodzi tu o całokształt zjawisk akcentacyjno-intonacyjnych, które towarzyszą percepcji danej prozy w czasie jej lektury, decydując o jej odrębności, a zatem o całokształt związanych z nią wrażeń, odciskających się w naszym słuchowym aparacie odbiorczym, z wyłączeniem jedynie tych zjawisk dźwiękowych, które zachodzą w obrębie eufonii głoskowej (aliteracje, onomatopeja i t. p.). W tym rozumieniu każda proza ma swój rytm, słyszalny i dający się ująć w pewne prawa — w prozie skrystalizowanej, całkowicie przypadkowy i pozbawiony znamion wszelkiej regularności — w prozie bez indywidualnego oblicza.

Jakże to odległe od klasycznej definicji rytmu! Dlatego też mowy być nie może o stawianiu znaku równości między rytmem wiersza a tym, co przyjęło się nazywać rytmem prozy. Jest między tymi pojęciami różnica akurat tak zasadnicza, jak między zdeterminowanym i względnie sztywnym kośćcem metru, a całkowicie fakultatywnym, otamowanym jedynie czynnikami znaczeniowymi, tokiem mowy niewiązanej. Badacz tych właśnie zjawisk na terenie prozy bardzo jest upośledzony w stosunku do swego kolegi od wersyfikacji. Dysponując w analizie jedynym obiektywnym punktem zaczepienia, jaki mu dają znaki interpunkcyjne, zdany jest wyłącznie na własną „muzykalność", gdy tamtem rozporządza metodami względnie precyzyjnymi, wykształconymi na trzech systemach wersyfikacyjnych. Oczywiście ten benefis urywa się z chwilą, w której trzeba wziąć pod mikroskop wiersz niemetryczny. Więcej niż mizerne są wyniki dociekań nad formalną stroną wiersza awangardowego.

Płyną stąd arcyważkie konsekwencje, a to takie, że tezy, które poniżej nastąpią, trzeba formułować i przyjmować z pewnym przybliżeniem, tak samo bez przesadnej skrupulatności przystępować do cytat, w których ta lub owa fraza wyłamuje się z głoszonych uogólnień. Absolutną ich wartość mogłyby potwierdzić badania statystyczne, które jednak przerastałyby siły niejednego in graemio seminarium polonistycznego.

Rozumie się, że aby wyczuć tętno prozy, nie koniecznie musimy czytać na głos, bo posiadamy automatyczną zdolność transponowania dźwięków na wyobrażenia o dźwiękach i odwrotnie, potrafimy bez wysiłku słuchać i słyszeć „wewnątrz siebie". Dlatego też w stwierdzeniach. które nastąpią, przed-

stawienia słuchowe będą traktowane na równi z postrzeżeniami słuchowymi. Inna sprawa, że głośna recytacja często oddaje nieocenione usługi i trzeba się do niej uciekać, ilekroć nie można dać sobie rady z różnymi możliwościami interpretacji.

Proza Świętochowskiego wszakże takich wątpliwości nastręcza stosunkowo niewiele, właśnie przez swą klarowność, także rytmiczną. Na czymże ona polega? Odpowiedzieć — na wyrazistości intonacyjnego profilu zdania, to jeszcze mało, to znaczy dodać do poprzedniej jeszcze jedną metaforyczną formułę. Jakie zatem obiektywnie sprawdzalne czynniki składają się na tego rodzaju impresję? Pierwszym i zasadniczym są bezwzględnie rozmiary zdania, jego krótkość, a co za tym idzie, jego intonacyjna i akcentowa jednoszczytowość, jego jednofrazowość; t. zn. że fraza, jednostka intonacyjna strumienia językowego zazwyczaj mniejsza od zdania, (odpowiadająca jednej z rozwiniętych jego części), u Świętochowskiego bardzo często pokrywa się z całym zdaniem. Inaczej powiedziawszy, zdanie pisarza, wzięte pojedyńczo, ma na ogół jeden wierzchołek intonacyjno-akcentowy, a więc jeden, nie więcej wyraz, lub też jedną całostkę enklityczną, na którą przypada najsilniejszy akcent i równocześnie punkt największego podniesienia (w antykadencji), lub obniżenia (w kadencji) głosu. Słowo „najsilniejszy" powinno być pojmowane dosłownie, jako że język polski ma akcent dynamiczny. Zatem jeszcze dokładniej, przez szczyt intonacyjno-akcentowy należy rozumieć ten jego wyraz, przy którego artykulacji siła wydechu jest największa, a wysokość tonu najwyższa (najniższa). Następstwa tego rodzaju ukształtowania int.-akc. — ogromne. Zdanie, zgrupowane wokół jednego mocnego kręgosłupa, zyskuje wielokrotnie na zwartości i dobitności. Dodajmy, że wierzchołek int.-akc. słabo tylko odbierany przez świadomość czytającego w granicach frazy, znacznie ostrzej odcina się od wyrazów akcentowo neutralnych w samodzielnym, zamkniętym składniowo i logicznie organiźmie — zdania. Dodajmy wzajemną bliskość tych wierzchołków między sobą, będącą naturalną konsekwencją krótkości zdania pisarza, a otrzymamy wyjątkowo intensywnie narzucające się uchu pulsowanie mocnych przycisków:

„Przy drzwiach zahuczała głośna k ł ó t n i a, mocne pchnięcia zakołysały t ł u m e m, przez k t ó r y, jak pług odwalający s k i b y, przesunął się aż do estrady A r i o s, ciągnący za sobą A n ę. Twarz jego z m a l a ł a, jej płaszczyzny zsunęły się i złamały o s t r z e j, brwi prawie zwarły się, pod głęboką fałdą c z o ł a, z oczu tryskały

drobne *iskry*. Był w nim straszny, zacięty *gniew*. Ana szła za bratem *zawstydzona*, ze spuszczonym *wzrokiem*. Gwar *ucichł*"[3]).

Sadowienie się szczytu int.-akc. w tym, a nie innym miejscu odcinka zdaniowego, nie jest, jakby się zdawać mogło, determinowane wyłącznie funkcją semantyczną wyrazu, znajdującego się pod akcentem. Zapewne w prozie, która nie zna ani jednolitej stopy rytmicznej, ani średniówki, ani rymu, potrzebę wyróżnienia głosem tego czy innego wyrazu warunkuje przede wszystkim jego ważkość znaczeniowa w zdaniu, potencjalnie w nim zawarta, uwypuklona zaś przez kontekst. Im wyraziściej jest w zdaniu ta hierarchia semantyczna poszczególnych jego części przeprowadzona, tym łatwiej przychodzi wyodrębnienie znaczeniowego i co za tym na ogół idzie, również int.-akc. punktu ciężkości zdania. Wiele ma tu jednak jeszcze do powiedzenia położenie wyrazu w zdaniu. Ten sam wyraz, choćby logicznie najważniejszy, ma zupełnie inny wydźwięk w nagłosie zdania inny w jego środku, inny w położeniu przedspadkowym, a jeszcze inny w samym spadku zdania. Zdanie prozy literackiej, szykiem swym w zasadzie zbliżone do języka komunikatywnego, ma dwie pozycje specjalnie eksponowane, które, nie przesadzając istnienia w nich akcentu, potrafią przecież wysunąć intonacyjnie i akcentowo na pierwszy plan wyraz, semantycznie zupełnie nieistotny. Są to: mniej może — pierwszy, zwłaszcza zaś — ostatni wyraz, względnie całostka enklityczna w zdaniu. Ich uprzywilejowanie pochodzi stąd, że poprzedza je lub też następuje po nich dobitniejsza, niż w jakimkolwiek innym miejscu między dwoma wyrazami, przerwa w strumieniu językowym. To też kadencja zdania (w znaczeniu jego spadku) jest tym w prozie, czym koniec jednostki wierszowej w wierszu, a może i czymś więcej. Bo gdy w wierszu koniec linijki wcale nie jest równoznaczny z końcem myśli, która często przerzuca się w tak zwanym zwarciu (enjembements) do następnej, to w prozie kropka, średnik, dwukropek, czy oddzielający dwa zdania przecinek bezapelacyjnie myśl ucinają, względnie rozcinają.

Jak wygląda ta interferencja czynnika znaczeniowego z intonacyjno-syntaktycznym u Świętochowskiego? W jakim miejscu całej długości odcinka zdaniowego usadawia się u niego główny akcent logiczny? Analiza, przeprowadzona na kon-

[3] „Duchy" — t. wyd. zb. VIII — str. 161—162 (cytowane na podstawie wydania zbiorowego „Pism" — Warszawa, 1908).

kretnym materiale, wykazuje przekonywująco, że w znacznej większości wypadków pisarz konsekwentnie przesuwa ośrodek logiczny zdania ku samemu jego końcowi. Mamy więc do czynienia z faktem, który obserwowaliśmy na terenie wiersza, doprowadzonego do perfekcji przez poezję klasycystyczną, gdzie akcent logiczny nakrywa się z końcem jednostki lub też szeregu wierszowego, tak jak tu nakrywa się z końcem zdania. Z doświadczeń wersyfikacyjnych wiadomo, jakie to pociąga za sobą konsekwencje. Sprawia taki wiersz satysfakcję swoją symetrią i jasnością, wraża się w pamięć szybciej i trwałej. Podobnie trzebaby sformułować doznania, których przyczynia int.-akc. ukształtowanie zdania Świętochowskiego. Z jednej strony wygłos zdania, jeśli się można posłużyć tym fonetycznym terminem podkreślony dominantą logiczną, wyraźniej wyskakuje intonacyjnie i akcentowo ponad poprzedzający go kontekst, z drugiej — wyraz dominujący logicznie, znalazłszy się w pozycji intonacyjnie i akcentowo dlań najkorzystniejszej, ze zdwojoną ekspresją dociera do świadomości czytelnika.

Nasilenie akcentu, osiągające swoje maksimum dopiero w samym końcu zdania, odbiera mu może miękkość, okrągłość, melodyjność, natomiast wzmaga męskość energię, siłę perswazji. Jest to zdanie więcej demagoga, który przygniata interlokutora — czytelnika swą chłodną dialektyczną maestrią, niż artysty, rozkoszującego się muzyką stwarzanego słowa. Każda inna konstrukcja rytmiczna stępiłaby ostrze jego intelektualnej zaborczości. Wyobraźmy sobie np., że wierzchołek int.-akc. przypada gdzieś na środkową część zdania. Zdanie ulega wówczas rozłamaniu na dwie części — rosnącą i opadającą, antykadencję i kadencję, albo, jeśli kto woli, półkadencję i kadencję, zaś wyraz najsilniej akcentowany dochodzi do naszej świadomości przysypany przez szereg następujących po nim akcentów pobocznych.

Spotykanie się w spadku zdania dominanty znaczeniowej i formalnej wydaje się artystycznie specjalnie wtedy usprawiedliwione, kiedy pisarz oddaje głos swym bohaterom, zwłaszcza jeżeli ci zupełnie klasyczni rezonerzy przemawiają językiem oburzenia, pasji, namiętności. Tak jest np. w chwili, w której Perykles broni swej żony przed obliczem zgromadzenia narodowego (przy okazji zauważmy liczny udział oksytonów, zdwajających jeszcze energię i dobitność końcowych akcentów):

„Zabić chcą koło mnie w s z y s t k i c h, których k o c h a m? I j ą? — Zapalając się — i ją? A s p a z j ę? (do

Metronomosa): Areopag, ta zapadła w ziemię szopa dla zbutwiałych szychów, to schronisko dla dogorywających dziadów, areopag, który tylko mojej wspaniałomyślności zawdzięcza swój byt, śmie moją żonę na podstawie potwarzy łajdaka pociągnąć przed swój sąd? Powiedz mu, że on nie jest wcale najwyższym trybunałem Aten, lecz nadzorcą obyczajów, że nie ma władzy nikogo sądzić, bo ja mu ją odebrałem i dałem ludowi, że tę niecną sprawę rozstrzygną przysięgli." [4]).

Wystarczy jednak wziąć pierwszy lepszy wycinek spokojnej autorskiej narracji, wolnej od przymieszki jakiejkolwiek pasji, czy polemicznego ferworu, by stwierdzić, że takie wprost już „wystukiwanie" akcentu spadkowego należy do nieodłącznych cech rozpoznawczych całej w ogólności prozy autora „Duchów" I tu chciałoby się już mówić nie o konieczności artystycznej, a o konieczności, którą determinują psychiczne predyspozycje twórcy:

„Sprawiedliwość przyznać każe, iż wszystkiemu temu, cośmy o naszym bohaterze na podstawie różnych źródeł powiedzieli, przeczył stanowczo niejaki Edward Tabor, handlarz zbożem, a jak mówiono, herszt kontrabandzistów w Przesmyku, który twierdził, że Capenko jest Kałmukiem, że żadnego porządnego języka nie zna, że sobie do napisania owych rymów kogoś wynajął, i że do panny Motylińskiej zaleca się dlatego tylko, ażeby od jej ojca dostać w podarku piękną, ze srebrnym cybuszkiem fajkę. Zwracamy jednak uwagę sumiennego czytelnika, że Tabor, który na pniu swego izraelskiego rodu zaszczepił we własnej osobie aż trzy narodowościowe płonki: niemiecką, polską i rosyjską, sam żadnym językiem dobrze nie władał, że nadto jako konkurent do panny ekonomówny, a więc współzawodnik Capenki, musiał z tego względu w swych sądach o nim być stronny. Ściśle nawet biorąc, stronność ta ujawniała się jaskrawo." [5]).

Za tym jednak, że dopiero co scharakteryzowana właściwość nie pojawia się jedynie jako wynik pisarskiego automa-

[4] „Aspazja" — t. wyd. zb. V — str. 235.
[5] „Damian Capenko" — t. wyd. zb. I — str. 4.

tyzmu, że jest natomiast świadomym chwytem wyrafinowanego stylisty, przemawiałyby wypadki, kiedy pisarz poświęca kultywowaną przez siebie naturalność szyku zdaniowego dla przemieszczenia wyrazu, na którym mu specjalnie zależy, w strefę najmocniejszej pozycji akcentowej — ku końcowi zdania:

„Sędziowie w y b i e g l i, publiczność wysypała się z sali w o l n o, oskarżeni odeszli pod strażą s p o k o j n i e." [6]).

Gdyby przywrócić temu zdaniu szyk „poprawny", pod akcentem znalazłyby się wyrazy logicznie i plastycznie obojętne. Przegrupowanie wyrazów zróżniczkowało w lapidarnym skrócie trzy różne postawy psychiczne, wobec toczącej się rozprawy: lęk spojrzenia w oczy tłumowi — przekupionych sędziów, zatonięcie w myślach, nad dokonywującą się niesprawiedliwością — widzów, wreszcie pełen godności spokój — oskarżonych, za których plecami stoi śmierć. Podobnie w innym przykładzie; nieznaczne tylko przetasowanie wyrazów zagubiłoby całą fizyczną dotkliwość i całą dramatyczną grozę czynu:

„Stłukł szybę w o k n i e, wziął ostry kawał s z k ł a i przeciął nim pod szyją i na rękach t ę t n i c e." [7]).

Zasadzie syntaktycznego paralelizmu przeciwstawiają się tu inne tendencje twórcy, mistrzowsko modulującego spadkiem zdania, przez umieszczanie w nim za każdym razem odmiennej funkcjonalnie jego części.

Skoro już mowa o kadencji zdaniowej, (nie należy jej mieszać z kadencją intonacyjną!) warto się zainteresować, jakiego to rodzaju pisarz umieszcza w niej wyrazy, a upraszczając sobie kwestię i sprowadzając ją do konkretnego wypadku, jakie części mowy winduje na wierzchołek intonacyjno-znaczeniowy zdania. Nie jest to takie znów błahe, jakby się mogło wydawać, bo udziela odpowiedzi na pytanie, gdzie, w jakich częściach mowy lokuje pisarz najpokaźniejszy ładunek logiczny. Z góry trzeba wyłączyć z tego porównania rzeczownik, jako z natury rzeczy mający w każdej prozie ilościową przewagę nad innymi częściami mowy. Właściwe zagadnienie sprowadza się zatem do roli, jaką odgrywają w spadku przymiotnik i czasownik. Po stwierdzeniu, na innym miejscu, wyjątkowo silnego udziału czasownika w prozie Świętochowskiego, nie trudno przewidzieć, że również i w rywalizacji o prymat w ka-

[6] „Duchy" — t. wyd. zb. VIII — str. 346.
[7] „Duchy" — t. wyd. zb. VIII — str. 412.

dencji zdaniowej wysunie się on na plan pierwszy. I rzeczywiście, o ile bez trudu przychodzi znalezienie przykładów, w których czasownik. odsunięty na koniec zdania, staje się jego ośrodkiem logicznym i akcentacyjnym, o tyle przymiotnik w analogicznej pozycji należy do rzadkości:

„Matce usta krzywiły się, gdy mnie całowała, ojciec pieszczot moich nie znosił, siostry mnie wzgardliwie upośledzały, narzeczony porzucił, ludzie ośmieszyli, poczciwy brat jeszcze przed chwilą brzydką pannę na wypróbowanie trucizny wraz z kotem przeznaczał, wreszcie ty, najwierniejszy mój przyjacielu, od prawa istnienia odsądziłeś"[8]).

„Przybiegł Itam, a za nim posłaniec, któremu oczy krwią zaciągnęły się, usta kurzem zczerniały, a pierś ciężko dyszała."[9]).

Jedynie w partiach opisowych, gdzie pisarz ma czas zająć się nie tylko dynamiką, ale i statystyką zjawiska całe zdanie ciąży ku przymiotnikowi:

„Wszedł mężczyzna młody, smukły, w rzutach powściągliwy, z głową dużą, kształtną, ciemnym włosem narzuconą, z twarzą wyraziście rytą, w drobniutkie płaszczyzny połamaną, z czołem rozpartym, z oczyma dużymi, połyskującymi zimno lub gorąco."[10]).

„Od północy szedł ścieżką gaju mężczyzna młody, z twarzą śniadą, ciemnym włosem okoloną. Na kiju przez ramię niósł zawiniątko małe, na którym, zarówno jak na jego obcisłym, góralskim ubraniu, kapeluszu z czoła zsuniętym, osiadł gęsto kurz podróżny."[11]).

Niekiedy, ale to już bardzo rzadko, zabłądzi do kadencji zdania przysłówek:

„Przecież Polska to jest taki kraj, w którym nie młodzi śmieją się wesoło, lecz starzy smutno."[12]).

Zbyteczne rozwodzić się, że sprowadzenie wszystkich w czambuł zdań pisarza do typu zdania o jednej tylko frazię równałoby się niedopuszczalnemu uproszczeniu. Byłoby czystym niepodobieństwem wyobrazić sobie na dalszą metę nie-

[8] „Piękna" — t. wyd. zb. IV — str. 66.
[9] „Duchy" — t. wyd. zb. VII — str. 54.
[10] „Duchy" — t. wyd. zb. VIII — str. 260.
[11] „Bajki" — t. wyd. zb. III — str. 15.
[12] „Poeta jako człowiek pierwotny" — str. 1 — Kraków, 1896 r.

przerwaną serię takich, spartańsko prostych zdań, którąby w efekcie stworzyła wręcz nieznośną monotonię. Możnaby więc mówić najwyżej o pewnym, w skali porównawczej poważnym procencie zdań jednofrazowych wśród zdań wielofrazowych. Wszystkie jednak poczynione wyżej spostrzeżenia rozciągają się i na całostki intonacyjnie mniejsze od zdania, a zatem i na frazę, z tym zastrzeżeniem, że występują ze znacznie zredukowaną intensywnością i praktycznie są słabiej słyszalne. Stąd też wierzchołki int.-akc. frazy, branej pojedyńczo, cichsze dynamizmem akcentu i niższe (względnie w kadencji — wyższe) wysokością intonacji od wierzchołka głównego, mają znaczenie dla percepcji prozy raczej wtórne. Potraktowane zato w swej masie tworzą podspodnią kanwę prozy, decydującą o indywidualnym jej tętnie. Ich zagęszczenie i pulsowanie stanowi właśnie o rytmie prozy, który jest niczym innym, jak tylko niekończącym się następstwem przypływów i odpływów akcentu, stosunkiem miejsc, wyróżnianych intonacyjnie i akcentowo, do miejsc intonacyjnie i akcentowo obojętnych.

Prozę Świętochowskiego wyróżnia stosunkowo równomierne rozłożenie akcentów na całej długości odcinka zdaniowego, takie ich rozsianie, by się z sobą nie zderzały i nie wchodziły sobie w drogę. Jak dokazuje prozaik takiej sztuki? Oto unika krótkich spięć między dwoma silniejszymi, a najbliżej siebie stojącymi akcentami, przekładając je warstwami akcentacyjnie neutralnymi. To też rzadziej sąsiadują one z sobą bezpośrednio, a częściej przez grubą ścianę swych nieakcentowanych satelitów:

> „Jakkolwiek do Polanówki, gdzie według Franka rubla dawano, listu się nie doczekała, dzięki jednak wyjątkowo obfitej w tej porze korespondencji i miłosierdziu adresatów, których łaski roznosicielka umiała sobie skarbić... stara odzież i grosze obficie ją zasypywały." [13])

Trudność znalezienia przykładu, w którymby to zjawisko wystąpiło w postaci absolutnie czystej, nie oznacza, by można je było zbagatelizować, choć jest ciężko uchwytne i uchodzi uwagi przy pobieżnej lekturze, jego ukazanie jednak nie jest bynajmniej analitycznym przegorliwieniem. Skutki takiej gospodarki akcentem są niewątpliwe. Przez to, że akcenty nie

[13] „Chawa Rubin" — t. wyd. zb. I — str. 63.

nataczają się na siebie, tym samym nie przytłumiają wzajemnie swej zawartości przedstawieniowej, którą czytelnik chłonie spokojnie, po kolei. Jeżeli gdzie, to tu właśnie znajduje w całej rozciągłości uzasadnienie metaforyczna formuła o przejrzystości prozy Świętochowskiego. Z drugiej zaś — formalnej strony ów właśnie drobiazg wzmaga tę właściwość stylu, którą się zwykło, zresztą trafnie, określać mianem potoczystości. Bezpośrednie sąsiedztwo dwóch akcentów zmusza do przedzielenia ich silną pauzą, co z kolei narusza ciągłość strumienia językowego, wywołując w lekturze potknięcia i zahamowania, których tu nie znajdujemy. Obok zwartości syntaktycznej jest to umiejętne rozstrzelenie mocnych akcentów bodaj najskuteczniejszym antidotum na t. zw. „ciężkość" stylu. W takich właśnie ułamkowych, ledwie uchwytnych pociągnięciach pióra wychodzi na jaw całe mistrzostwo stylistyczne i ten, kto kiedykolwiek usiłował pisać „gładką" prozą, wie dobrze ile się trzeba namozolić, by uniknąć zderzeń akcentowych.

W niczymby tego mistrzostwa u Świętochowskiego nie umniejszył fakt, że przyniósł je sobie we krwi. Istnieją jednak niedwuznaczne poszlaki po temu, że ma się tu do czynienia ze świadomym wysiłkiem organizatora wyrazu słownego. Oto pisarz, który wykazuje opisaną już skłonność do podkreślania głównego akcentu logicznego przez umieszczanie go w pozycji wygłosowej zdania (frazy), bardzo często rezygnuje z tego ulubionego środka, przesuwając szczyt akcentowy na przedostatnią całostkę akcentową zdania, bezpośrednio poprzedzającą sam jego spadek. Przykład wyjaśni, o co tu chodzi:

> „Marcysia zaczęła skrzętnie uprzątać izbę, którą znów prosięta u t r a c i ć miały. Brzost ciągle z nią rozmawiał, wypytywał ją o szczegóły losów ojca, ale ona nie wiele go o b j a ś n i ć mogła." [14])

Czytelnika zaskakuje ten przestawny szyk w spadku obu zdań, zwłaszcza jeżeli pisarz dał mu się już poznać od strony swych wysiłków w kierunku naturalności i prostoty. W miejscu, gdzie narracja autorska spełnia rolę wyłącznie informacyjną, gdzie zatem powinna się jak najbardziej zbliżać do potocznego języka mówionego, trudno uznać celowość tego rodzaju chwytu. Tymczasem ma on swoje uzasadnienie. Gdyby pisarz pozostawił te zdania, tak jakby można oczekiwać, w ich normalnym ugrupowaniu, za każdym razem spotkałyby się

[14] „Klemens Boruta" — t. wyd. zb. I — str. 133.

w wygłosie zdania po dwa wyrazy o zupełnie równorzędnym walorze intonacyjnym i przyciskowym: „m i a ł y u t r a c i ć", „m o g ł a o b j a ś n i ć". Dokonane w ten sposób rozdwojenie wierzchołka akcentowego i silny akcent, padający na słowo posiłkowe („m i a ł y", „m o g ł a"), a więc wyraz, o jedynie pomocniczej funkcji semantycznej, osłabiłyby siłę akcentu w wyrazie, logicznie w zdaniu najistotniejszym. Proste przestawienie słów obnaża dominantę znaczeniową.

Gdzie indziej zachowanie normalnego szyku zetknęłoby z sobą aż trzy wzajem na sobie pasorzytujące akcenty:

„Ta ostatnia otrzymała nawet podobno od niego na imieniny powinszowanie szczęśliwymi r y m a m i złożone." [15])

Przegrupowanie wygłosu zdania odrazu pozwala zrozumieć w sposób jednoznaczny, jaki wyraz chce pisarz wysunąć na czoło.

Specjalnie często zachodzi takie przesunięcie akcentu głównego o jedną pozycję wstecz w wypadkach, kiedy w spadku znajdzie się rzeczownik, opatrzony przydawką. Niemal z reguły usuwa wtedy pisarz przydawkę w cień rzeczownika. Jeszcze jeden dowód, jak poślednią rolę wyznacza swemu przymiotnikowi, decydując się go użyć:

„Świeciłyśmy im jako gwiazdy w nocach życia, towarzyszyłyśmy im jako a n i o ł y opiekuńcze w n i e b e z p i e c z e ń s t w a c h, niosłyśmy im pomoc jako p r z y j a c i ó ł k i najwierniejsze w n i e s z c z ę ś c i a c h, z serc naszych tryskały im nigdy niewyczerpane zdroje u c z u ć czystych, p o ś w i ę c e ń bezinteresownych, n a t c h n i e ń szlachetnych." [16])

Tenże przykład pozwala sobie jasno zdać sprawę, że samo znalezienie się wyrazu w spadku zdania jeszcze nie przesądza zwielokrotnienia jego siły przyciskowej. Przed wszystkim innym zawsze tu będzie decydowała jego ważkość znaczeniowa w zdaniu, która potrafi konsekwencje pozycji spadkowej zupełnie zniwelować.

To samo przytłumianie siły przycisku tam, gdzie logicznie wydaje się on pisarzowi zbędny i odwracający uwagę od akcentu głównego, daje się zaobserwować w stosunku do słowa posiłkowego:

[15] „Damian Capenko" — t. wyd. zb. I — str. 4.
[16] „Duchy" — t. wyd. zb. VII — str. 254.

„...warkoczyki, które przez szerokość jej dużej głowy ledwie do siebie sięgnąć i w mały węzełek z tyłu zawiązać się mogły."[17])

Nie jedyny to zresztą sposób pisarza na zapobierzenie styczności akcentów. Nie zawsze więc przenosi wierzchołek akcentowy w tył. Równie często zostawia go na miejscu, przedzielając od wyrazu, który siłą przycisku mógłby z nim współzawodniczyć, wyrazami akcentowo obojętnymi. I znów powstaje najprawidłowsza przestawnia, która wnosi w chłodną prozę Świętochowskiego obcy jej i zapewne nie zamierzony pierwiastek afektacji:

„...ubogie, przeważnie słomą kryte chaty... wskazywały, że głód szerokie prowadził w niej gospodarstwo". (W ugrupowaniu zwykłym byłoby: prowadził w niej szerokie gospodarstwo)[18])

„Kto wie nawet, czy w tej chwili nie był po części wdzięczny gefreiterowi, że ten, zamiast pilnować granicy, miłosną poił się rozmową."[19])

„Zbliżywszy się do rybaków, zauważyła nadzwyczajne między nimi ożywienie."[20])

Pojawianie się podobnych przestawni pociąga za sobą nieuchronnie pewną odświętność stylu. Dlatego też w sytuacjach, które jej nie wymagają, np. w potocznej, beznamiętnej autorskiej narracji, odczuwa się je jako sztuczne:

„Oboje przytem żartowali, śmieli się i rzucali na siebie spojrzenia czułe."[21])

Gdzie indziej:

„Z nieprzyjemnym wrażeniem wsiadłem do dorożki, odpędzając z myśli mary nieszczęśliwe."

Nie rezygnuje z nich Świętochowski nawet wtedy, kiedy naśladuje mowę nizin społecznych, mimo, że jednocześnie stara się jej nadać wszystkie pozory autentyczności. Nawet małomiasteczkowy Żyd umie się tą wymyślnością posługiwać:

„Nu, ja chciałby się tylko dowiedzieć, co pan teraz łapać będzie".[22]).

Mogła tu oczywiście zostawić swój ślad powszechna, w ok-

[17] „Damian Capenko" — t. wyd. zb. I — str. 5.
[18] „Klemens Boruta" — t. wyd. zb. I — str. 133.
[19] „Damian Capenko" — t. wyd. zb. I — str. 14.
[20] „Chawa Rubin" — t. wyd. zb. I — str. 40.
[21] „Twinko" — str. 215 — Warszawa 1936.
[22] „Damian Capenko" — t. wyd. zb. I — str. 26,

resie pisarzowi współczesnym, słabość ku szykowi przestawnemu, czynnikiem decydującym jednak był raczej intelekt pisarza, czuwający nad wszystkimi jego artystycznymi poczynaniami, który tu objawia się dążnością do jednoszczytowości, tak logicznej, jak intonacyjnej. Jak jej poczucie w pisarzu jest silne i nade wszystko ważne, dowodem fakt, że dla niej zaprzepaszcza niejednokrotnie ekspresję:

„Złapię ja ciebie naprzód za łeb, jeśli będziesz ciekawy — krzyknął ex-gefreiter i tak gwałtownie przyskoczył do Tabora, że ten ledwie odbiec zdołał". [23])

Miękka okrągłość spadku koliduje tu już nazbyt widocznie z gwałtownością zjawiska. Ba, zdarza się, że jej ofiarą pada stylistyczna poprawność i jasność:

„Postułką nie dosięgnął jeszcze lat pięćdziesięciu, twarz jednak miał tak pofałdowaną zmarszczkami, jak gdyby cudzą, dla niego za dużą nosił na sobie skórę." [24])

Nic łatwiejszego, jak przyprowadzić to zdanie do porządku („jak gdyby nosił na sobie cudzą, za dużą dla niego skórę") i wykluczone, by pisarz nie potrafił sobie z tym poradzić. Wtedy jednak nastąpiłoby krótkie spięcie dwóch akcentów i kontur intonacyjny uległby zamazaniu.

Tym samym należałoby również w moim przekonaniu, tłumaczyć fakt, że Świętochowski unika na ogół w swym zdaniu spadku męskiego, fakt dość nieoczekiwany u kogoś, kto ma predylekcję do spadków energicznych. A przecież oksyton znakomicie podnosi właśnie despotyzm stylu. Tymczasem jego proza najwidoczniej od oksytonu stroni, przenosząc akcentowane wyrazy jednozgłoskowe na pozycję przedostatnią w zdaniu:

„Lew patrzył ciekawie na to budzenie się natury i jej rozdziewanie z szat nocnych. Na przeciwległym brzegu jeziora stała gromadka gór owiniętych w mgłę białawą. Jedna za drugą, podejmując ku wierzchowi tę oponę, ściągały ją przez głowy i zawieszały na krawędziach skał wyższych." [25])

W tym przykładzie można się jeszcze dopatrzyć świadomej stylizacji na śpiewność kadencji bajkowej. Ale czasami posuwa pisarz tę swoją zasadę tak daleko, że psuje naturalność szyku zdaniowego w swych najprostszych autorskich informacjach:

[23] tamże — str. 26.
[24] „Damian Capenko" — t. wyd. zb. I — str. 10.
[25] „Bajki" — t. wyd. zb. III — str. 51.

„Twinko wszedł ostatni, otrzymał też pozornie najgorsze miejsce przy d r z w i a c h odstających, przez które przepływało szparą chłodne powietrze.“ [26])

Zachowanie spadku oksytonicznego w drugim zdaniu nadrzędnym („odstających drzwiach“) uchroniłoby go od pewnej chropowatości, ale rozciągnęłoby akcent końcowy na dwa wyrazy.

Słuszności tej hipotezy dowodziłby fakt, że tam gdzie akcentowany wyraz jednozgłoskowy stoi samotny, lub gdzie określniki rozpierają się zbyt szeroko, by mogły się pomieścić w spadku, gdzie tym samym nie grozi rozszczepienie szczytu akcentowego zdania, pisarz nie waha się umieścić go w samej kadencji:

„Jednych ogarnął g n i e w, drugich — ś m i e c h, innych — wstyd.“ [27])

„Nikt dotąd nie zdołał wiernie opowiedzieć tego strasznego pochodu pokaleczonych i odmrożonych n ó g, wygłodzonych i katowanych c i a ł, umierających w rozpaczy d u s z, nikt nie zdołał odczuć ogromu ich męki.“ [28])

„Gdzieniegdzie błysnął kaganek w ręku istoty, od której sen p i e r z c h ł i którą echa krwawych zapasów wypłoszyły z noclegu. Ale wkrótce wzbijał się wokoło niej zmieszany z różnych wrzasków z g i e ł k, wśród którego gasły owe płomyki, a na ich miejscu tryskał głęboki j ę k.“ [29])

W dotychczasowych poszukiwaniach ograniczaliśmy się do terenu zdania pojedyńczego, rozpatrując je niezależnie od jego syntaktycznych sąsiadów. Pora zastanowić się nad rytmicznymi powiązaniami międzyzdaniowymi. Proza luźniej niż u Świętochowskiego, logicznie sę zazębiająca, obywa się za zwyczaj bez nich, tu są one jeszcze jednym czynnikiem spoistości. Przepaja je zaś ten sam, co wiązadła składniowe, duch symetrii, jeszcze raz potwierdzając, że zasada równoległości jest reprezentatywną cechą nie tylko konstrukcji syntaktycznej pisarza, lecz sięga daleko poza nią. Jej ślady odkrywamy znów w spadku zdaniowym, a wyraża się ona tendencją pisarza do umieszczania w nim, w szeregu następujących po sobie zdań, wyrazów równozgłoskowych:

[26] „Twinko“ — str. 124 — Warszawa 1936.
[27] „Bajki“ — t. wyd. zb. III — str. 92.
[28] „Twinko“ — str. 118.
[29] „Bajki“ — t. wyd. zb. III — str. 34.

„Wszedł król zmieszany, królowa spokojna a ich syn zdziwiony."[30]

Tu mamy w wygłosie wyrazy 3-zgłoskowe. Możnaby jednak przytoczyć wiele przykładów, w których mimo rzadki u Świętochowskiego spadek oksytoniczny, zdania bezpośrednio z sobą sąsiadujące i równoważne syntaktycznie, konsekwentnie kończą się wyrazami jednozgłoskowymi, przez co otrzymują spadek właśnie męski:

„Słychać było tylko szum, a potem zabrzmiała pieśń."[31]

„...po bruzdach jego twarzy rozlał się blask i popłynęły łzy."[32]

To samo w całostkach rytmicznych, mniejszych od zdania:

„W środku umocowany był niski pień, ścięty u góry w tępy klin."[33]

Inny przejaw rytmicznego paralelizmu to równozgłoskowość lub prawie równozgłoskowość następujących po sobie członów składniowych (trudno zawyrokować, czy ma ona źródło w instynkcie pisarskim prozaika, czy też w jego apriorycznym powzięciu artystycznym). W obrazku „Klemens Boruta", w najzwyklejszym, o charakterze czysto informacyjnym opowiadaniu, od samego autora pochodzącym, znajdujemy taki oto fragment (numeracja zdań i ich rozczłonkowanie graficzne — egzegety):

I. Marcysia miała już lat osiem, a wyglądala na pięć. (Ilość zgłosek: 9 + 7)

II. Zapytana jak się zwie jej ojciec, odpowiadała natychmiast, (Ilość zgłosek: 10 + 7)

III. ale niezdolna była objaśnić, jak ona się nazywa. (Ilość zgłosek: 10 + 7)

IV. Liczyła z trudnością do trzech, każdy dzień świąteczny był dla niej niedzielą, a powszedni czwartkiem. (Ilość zgłosek: 8 + 12 + 6)

V. Dlaczego czwartkiem — żaden psycholog nie umiałby tego wytłumaczyć. (Ilość zgłosek: 5 + 15)

VI. Zabiedzona od dzieciństwa znosiła głód z nadzwyczajną cierpliwością. (Ilość zgłosek: 8 + 12)

[30] „Duchy" — t. wyd. zb. VIII — str. 217,
[31] tamże, str. 166,
[32] tamże, str. 398,
[33] tamże, str. 243.

VII. Dostawszy nawet jakiś p o k a r m, jadła go powoli i m a ł o. (Ilość zgłosek: 9 + 9)

VIII. Wprawiona rozkazem w r u c h, uwijała się s k r z ę t n i e, (Ilość zgłosek: (7 + 7)

IX. ale wypełniwszy p o l e c e n i e, siadała w kącie niema i o s ł u p i a ł a. (Ilość zgłosek: 10 + 12) [34]

Symetria tej serii zdań — zupełnie niewątpliwa, granicząca już z monotonią. Cóż się na nią składa? Gdyby odpowiedzieć: wspólna konstrukcja syntaktyczna, nie utrafiłoby się w sedno rzeczy. Tak, to prawda, sama już ich zwięzłość, podział ról między podmiot i orzeczenie rozwinięte, ich wewnętrzne ugrupowanie i kolejność są im wszystkim wspólne. Zaczyna się więc od części, rozwijającej podmiot (wspólny wszystkim zdaniom): w większości stanowi ją przydawka lub okolicznik sposobu, z kolei idzie orzeczenie właściwe, na końcu rozwinięcie orzeczenia.

Na pierwszy jednak plan wysuwają się czynniki rytmiczne. Zauważmy, że wszystkie zdania odczuwa się jako wyraźnie dwudzielne. Dochodząc mniej więcej do połowy, osiągają intonacyjny i akcentowy szczyt, po czym ich krzywa intonacyjna schodzi ku dołowi. Powstaje klasyczne przepołowienie zdań, nawet składniowo niepodzielnych (zd. V, VI i VIII) na antykadencję i kadencję, tym mocniej rzucające się w oczy, że dokonywujące się na małej, wskutek krótkości zdań, przestrzeni.

Ale to jeszcze nie wszystko. Wzajemna odpowiedniość tych zdań, czy fraz nie byłaby tak kompletna, jak jest, gdyby nie równość członów intonacyjnych i składniowych. Bez specjalnego zagłębiania się spostrzegamy że szczyt intonacyjny i akcentowy dzieli zdania na części, co do swej długości mniej więcej równe. Cyfry, wyrażające rozmiary fraz i zdań w zgłoskach, potwierdzają to w pełni.

Izosylabizm, albo prawie izosylabizm występuje w pierwszych trzech i ostatnich trzech zdaniach tego fragmentu, przy czym za każdym razem ma on inną postać. W pierwszej części fragmentu wiąże sobą 3 kolejne zdania, w których stosunek dłuższej antykadencji do krótszej kadencji wyraża się niemal identyczną ilością zgłosek, w ostatnich trzech natomiast dokonywa się na terenie każdego ze zdań z osobna, przepoławiając je na części, za wyjątkiem ostatniego, idealnie równe.

[34] „Klemens Boruta" — t. wyd. zb. I — str. 134.

Bardzo często izosylabizm idzie w parze z izotonizmem:

„Stali oni/ na zielonej powierzchni jeziora, /pod lazurowym sklepieniem nieba,/ w łagodnych blaskach porannego słońca,/ jak dwa żywe posągi miłości."[35]

Ilość zgłosek w poszczególnych frazach przedstawia się następująco:

4 + 10 + 10 + 11 + 10, zaś ilość akcentów:

1 + 3 + 3 + 4 + 4.

Analogiczne ukształtowanie tak sylabiczne, jak i przyciskowe członów poprzedzających znakomicie przygotowuje solenność czterech skandowanych przycisków pointy zdaniowej.

Niemniej często układają się człony intonacyjne i syntaktyczne, jeżeli wziąć pod uwagę wzajemny stosunek ich długości, w progresje. Przeważa progresja rosnąca, gdzie ilość zgłosek z każdym następującym członem stopniowo wzrasta, wywołując złudzenie potężnienia zjawiska lub też wzmagania się pasji osoby mówiącej:

„Zbłądziłem dlatego, że nie poszedłem za sobą, /ale za ludźmi/, za ruchem tłumu, /za jego chóralnym krzykiem/, za przyjemnością wpływu i powodzenia."/[36]

Poczynając od: „ale za ludźmi", pierwszego z serii następujących po nim paralelicznych członów, sylabiczny ich stosunek będzie się wyrażał szeregiem:

5 + 5 + 8 + 12 zgł.

Inne przykłady:

„... którego pragnąłbym /zniszczyć, /zrujnować/, doprowadzić do ostatniej nędzy." (2 + 3 + 10 zgł.)

„Oświadczył mi, /że jestem zbrodniarz, że mnie nienawidzi,/ i będzie się starał zrujnować." (5 + 6 + 9 zgł.)

„Mimo, że jest /chciwy, /przewrotny,/ niesprawiedliwy ..." (2 + 3 + 5 zgł.)

I odwrotnie, rzadsza od tamtej progresja zgłoskowa malejąca wydaje się specjalnie wtedy uzasadniona, kiedy wyraża zjawisko zanikające, cichnące. Z drugiej zaś strony przez coraz to większe zagęszczenie się akcentów może podkreślać jego nerwowość, przybieranie na szybkości:

„Wiatr rozrzucał jej włosy na głowie, /obejmował białym tumanem, /szarpał ubranie,/ odpychał." (10 + 9 + + 5 +3 zgł.)[37]

[35] „Duchy" — t. wyd. zb. VII — str. 88,
[36] tamże, cz. VI — t. wyd. zb. VIII — str. 406.
[37] „Duchy", cz. VI — t. wyd. zb. VIII — str. 378.

„Cisnąłbyś w niego kałamarzem, /przyciskiem/, krzesłem..." (4 + 3 + 2 zgł.)

Ze spostrzeżeń powyższych, syntetyzujących pewne, w przekonaniu autora rozprawy, typowe grupy faktów nie wolno wyciągać wniosku, że w prozie Świętochowskiego nie istnieją inne możliwości rytmiczne, niż dopiero co opisane. Istnieją, i to wręcz tamtym zaprzeczające, istnieć muszą, bo inaczej powstałaby uciążliwa na dalszą metę maniera, grożąca monotonią lub schematyzacją, podobna tej, którą na terenie wiersza zwykło się popularnie chrzcić mianem „kataryniarstwa".

Zatem nie ma u Świętochowskiego jakiejś ortodoksji w unikaniu zbieżności dwóch czy więcej silnych akcentów. O ile szukać u niego ze świecą niezgrabnego stłączania paru rzeczowników, składniowo od siebie uzależnionych, a wskutek wagi swego logicznego ładunku, niosących na sobie, każdy z osobna, mocny akcent (jednego takiego przykładu dostarcza „Twinko" — „w zaduchu wyziewów ciał" — „Twinko", str. 205, drugiego „Bajki", str. 29: „w przerwach szumu złowrogich szeptów"), o tyle wyliczenia, w których tuż obok siebie stoją przecież całe szeregi akcentów należą w jego prozie do chwytów, nie nadużywanych, ale dość pospolitych, zwłaszcza w późniejszej fazie twórczości, na której zaciążył dziennikarski pośpiech, przejawiający się w tendencji wypowiadania w jednym zdaniu kilku rzeczy naraz. Ale właśnie na takich seriach silnych akcentów przejrzystość zdania nie cierpi. Całkowicie sobie syntaktycznie współrzędne, jednakowe intensywnością i wysokością tonu muzycznego w niczym jej nie zamącają:

„... dano wraz z kilkoma sekciarzami na mieszkanie izbę przy magazynie, którą oczyścili, wyłatali, uporządkowali i umeblowali najkonieczniejszymi sprzętami. To wydobycie się z brudnego, zatęchłego, zarobaczywiałego baraku, z jego plugawych rozmów, brutalnych rozrywek nocnych i popisowych opowiadań towarzyszów sypialni o dokonanych i zmyślonych zbrodniach było może największą ulgą dla Twinki."[38]

Zagęszczenie akcentu potrafi się stać w ręku pisarza środkiem ciekawej stylizacji. Przypatrzmy się, jak go spożytkował w jednej ze swych bajek — parabol:

[38] „Twinko" — str. 154.

„Piękny, światły, spokojny lud Dramirów nie dawał swym przełożonym prawie nigdy powodu ani do smutku, ani do surowych przeciw niemu wystąpień. Obywatele i obywatelki dzięki potrzebom umiarkowanym i udoskonaleniom technicznym pracowali fizycznie bardzo mało, natomiast rozmyślali, rozprawiali i badali bardzo wiele. Ponieważ okolica, którą zamieszkiwali, była urocza, a oni sami śliczni, więc kształcili i zadawalali swe uczucia estetyczne, podziwiając bądź widoki natury, bądź siebie. Codziennie rano i wieczorem wychodzili wszyscy, na pola, nad rzeki i do lasów dla rozkoszowania się obrazem przyrody, co tydzień zaś zbierali się na obszernym placu, gdzie wzajemnie przypatrywali się swym cudnym postaciom. Nie było w tym oglądaniu siebie ani próżności, ani wstydu, ani nieczystych pokuszeń lub pożądań, lecz tylko prawy zachwyt artystyczny."[39]

Krótki ten fragment narzuca się na tle normalnego toku prozy pisarza swą odrębnością, przede wszystkim akustyczną. Sekret jej leży w wyjątkowo dużej, jak na Świętochowskiego, częstotliwości mocnego akcentu: z początku co wyraz to akcent, a i dalej całostka akcentowa obejmuje najwyżej dwa wyrazy. Oczywiście przy takim ukształtowaniu akcentowym trudno już mówić o rosnącym konturze intonacyjnym zdania, albo „wybijaniu" jego spadku. Bliskie sąsiedztwo mocnych akcentów rozcina je między sobą silnymi pauzami, zmusza do przystawania po każdym, zanim się przejdzie do następnego. Wytwarza się powolny, zlekka namaszczony, ważeniem każdego słowa podkreślający nadzwyczajność dziejących się rzeczy, klasyczny rytm bajkowy. Nie tylko zresztą bajce jest on właściwy ale wszelkiej głośnej narracji, gdzie opowiadający chce, by słuchacz nie uronił ani słówka. Stąd wyraźnie odczuwa się jego artystyczną stosowność w utworze, noszącym podtytuł „Bajka". Natomiast w następnym zdaniu, w którym autor przechodzi do dramatyzacji faktów opowiadanych, rozsianie akcentów jest zupełnie inne, o wiele rzadsze. Frazy wydłużają się, kontur intonacyjny nabiera wyrazistości, a samo opowiadanie — rozpędu:

„Od pewnego c z a s u wszakże /łagodny ten l u d/ zaczął się b u r z y ć."[40]

[40] „Ostatni pieniądz" — t. wyd. zb. II — str. 261.
[39] „Ostatni pieniądz" — t. wyd. zb. II — str. 261.

Kiedy indziej zagęszczenie akcentu znakomicie uwydatnia dramatyczne napięcie opowiadającego przez autora faktu. Bywa tak w momentach, kiedy chce on podkreślić niebywałość zjawiska, jego charakter przełomowy. Przez obdzielenie każdego wyrazu silnym przyciskiem wraża go podwójnie mocno w naszą świadomość, głębokie rozcięcia pauz ohamowują rozpęd w lekturze, przymuszając do zajęcia się każdym z osobna i bez udziału naszej woli zaczynamy skandować:

„**Wte**dy sto**ją**cy nie**opo**dal **Kry**sta i **od** po**czą**tku wpatru**ją**cy się w **nie**go **La**gor **wy**jął **szpa**dę, **o**tarł ją reko**je**ścią o **kark ko**nia, **zwró**cił **o**strze ku **so**bie i **wbił** się **na** nie pier**sia**mi, **po**tem okrwa**wio**ny **spadł** na **zie**mię."[41]

Niekiedy uzyskuje pisarz przy pomocy tego chwytu niecodzienne efekty ruchowe:

„**Na**głym **ru**chem **sil**nie odepch**nię**tej **tra**twy **A**rios i **O**rla od**pły**nęli od **skały**. Oka**lają**ca **brze**gi gro**ma**da uj**rza**wszy ich wy**da**ła **dzi**ki **wrzask**."[42]

Nagromadzenie obok siebie całej serii dwuzgłoskowych lub w ogóle parzystozgłoskowych wyrazów o mocnym akcencie wytwarza tu typowy rytm trocheiczny, który, zupełnie niezależnie od zawartości przedstawieniowej zdania, wywołuje wrażenie szybkości, energii, niespodziewaności dokonywującego się zjawiska.

Tą samą drogą dochodzi pisarz do jeszcze rzadszych osiągnięć. Przy pomocy samego tylko kształtu rytmicznego, a ściślej-modulowania długością wyrazu, udaje mu się schwycić w słowo, i to na terenie jednego zdania, przejście z jednego stanu w drugi:

„**Lew wsk**oczył na **o**cios **gła**zu, wysta**ją**cy z je**zio**ra, **u**siadł, **pa**trzył **na** to u**ro**cze zjawisko i po**wo**li w zach**wy**cie ka**mie**niał."[43]

Trzy dobitne, przegrodzone głębokimi pauzami amfibrachy w części spadkowej, następujące bezpośrednio po serii trochejów w początkowej części zdania (oczywiście w prozie odchylenia są nieuniknione), stwarzają niezwykle mocno narzucający się kontrast rytmiczny.

Równie bezsporne odchylenia dają się zaobserwować w pozycji wierzchołka akcentowego. Na ogół usadawia się

[41] „Duchy", cz. IV — t. wyd. zb. VIII — str. 108.
[42] „Duchy", cz. I — t. wyd. zb. VII — str. 87.
[43] „Bajki" — t. wyd. zb. III — str. 52.

on, jak usiłowałem wykazać na samym końcu zdania, ale wcale do rzadkości nie należą wypadki, w których pisarz swobodnie go przesuwa, umieszczając zwłaszcza w środku lub bezpośrednio przed spadkiem zdania. Dzieje się tak najczęściej wtedy, kiedy Świętochowski wprowadza w organizm swej własnej prozy obce struktury językowe, krótko mówiąc, w językowych stylizacjach. Ich celem zasugerować nam autentyczność epoki czy środowiska, pogłębić ich lokalny koloryt. Typowy przykład takiej stylizacji to stylizacja modlitewna. Modli się arcykapłan, wódz plemienia Moronów:

„Boże nasz, spełniła się wola twoja i okazała się moc twoja, a my spożywać będziemy owoce nowej łaski twojej. O Panie, Panie, jakżeś wielki w sile i szczodry w hojności swojej! Wszystko stworzenie, sławiąc cię od wieków, nie może wypowiedzieć, kim jesteś, tym mniej uczynić to zdołają usta moje. Ale nie wzgardź, Ojcze, tą dziękczynną ofiarą, którą ci ubogie dzieci składają."[44]

Specyficzność intonacyjna modlitwy została tu odtworzona właśnie przez umiejscowienie głównego akcentu na przedostatnim wyrazie zdania i przez zupełne zredukowanie akcentu w samym jego spadku, gdzie sadowi się charakterystyczny, intonacyjnie bezbarwny zaimek dzierżawczy. Podobnie w próbach odtwarzania języka biblijnego załamujący się przed końcem i miękko opadający kontur intonacyjny staje się prawie jedynym, wobec poniechania przez pisarza archaizacji języka, środkiem naśladownictwa („Duchy", cz. III — t. wyd. zb. VII — str. 281.)

Wytrawny stylista doskonale rozumie akustyczne walory tego chwytu i w porę potrafi je wykorzystać. Tak np. w „Bajkach" nieakcentowany, łagodnie zaokrąglony spadek wraz z szykiem przestawnym, spowija jego bajkowych bohaterów w mgiełkę melancholijnej anielskości. Tym więcej symbolom, niż ludziom nie przystoi przemawiać zwykłym językiem jego bohaterów, zdeklarowanych terrorystów słowa, których perorom, mocno akcentowany wygłos zdania nadaje twardą, nie znoszącą sprzeciwu apodyktyczność. Przysłuchajmy się przez chwilę takiemu dialogowi nie z tego świata:

„Nie płosz się, piękna, — rzekł — oczami tylko hołd ci złożę i pójdę dalej ... —

[44] „Duchy", cz. II — t. wyd. zb. VII — str. 172.

Może z daleka dążysz i długą jeszcze masz podróż — odparła nieśmiało — spocznij w tym gaju i jego cieniem się pokrzep. —

Istotnie z daleka przychodzę i kresu wędrówki jeszcze nie prędko dosięgnę."[45]

A nieco dalej:

„Ujrzawszy cię, nie przypuszczałem, że jak fala morska o brzeg uderzę i słoną wodą cię obryzgam. Mniemałem raczej, że oziębłe serce przy promieniach twej cudownej postaci ogrzeję i do mocniejszych drgnień pobudzę. Biło ono dotąd, ale tyle tylko, ile dla podtrzymania życia pracować potrzebowało. Gdy znużone jednostajnym ruchem omdlewało, orzeźwiała je nadzieja, że kiedyś iskra do niego wpadnie i płomień miłości roznieci."[46]

Jeszcze innym razem spadek zdania umyślnie przyciszony, zmatowany staje się wyraźnym czynnikiem nastroju. Powstają fragmenty, w oschłej prozie Świętochowskiego będące czymś niezwykle egzotycznym:

„Wiankiem postaci ziemnych usiedli na pokładzie majtkowie i śpiewali chórem przyciszonym pieśń smętną, jak gdyby łzami nasiąkłą."[47]

„Od czasu do czasu wśród tego roju przesunął się lotem wolnym i poważnym skrzydlacz wspaniały, niby orzeł królewski, który zataczał koła nad głowami ludzkimi."[48]

Niekoniecznie jednak odchylenie od normalnego toku prozy pisarza, o którym była mowa przed chwilą, wywołane jest potrzebą stylizacji lub w ogóle jakimkolwiek innym przejawem premedytacji artysty. Są całe okresy jego twórczości, w których intonacja o szczycie wewnątrz zdania całkowicie jest równouprawniona z tą, która osiąga maksymalne natężenie na samym jego końcu. Charakteryzuje się tym zwłaszcza początkowa faza jego literackiej kariery, a więc: wcześniejsze dramaty, „Liberum veto", „Bajki", faza być może jeszcze poszukiwania własnego wyrazu pisarskiego.

Wszystkie te „nieregularności", o których tu lojalnie napomknięto, w niczym nie umniejszają, ani tym bardziej nie

[45] „Bajki" — t. wyd. zb. III — str. 15—16,
[46] tamże, str. 20.
[47] „Duchy" — t. wyd. zb. VII — str. 235.
[48] „Bajki" — t. wyd. zb. III — str. 14.

podważają w ogóle słuszności dotychczasowych stwierdzeń. Żadna proza, nawet najbardziej zgrzebna i monotonna, nie pomieści się w kratkach analizy, choćby i najbardziej drobiazgowej. A więc i te spostrzeżenia nie rozciągają się na każdy centymetr kwadratowy całego obszaru prozy Świętochowskiego, nie mają też ambicji uchodzić za jedynie słuszne i nie podlegające dyskusji.

Oczywiście przedstawione wyżej właściwości rytmiczne stylu Świętochowskiego nie chodzą samopas, lecz zazwyczaj współdziałają z sobą i krzyżują się wzajem. Dopiero też ich synchronizacja składa się na odrębność rytmiczną prozy pisarza. Niekiedy można ją przychwycić na gorącym uczynku w jednym dłuższym okresie. I znów, wspaniałego pod tym względem przykładu dostarczają „Duchy" (rozczłonkowanie graficzne pochodzi od autora rozprawy):

I. U wierzchu łyse (ilość zgłosek: 5),
II. w środku tylko rzadkim i wąskim rąbkiem karłowatych krzewów obrosłe (ilość zgłosek: 4 + 7 + 9 = 20),
III. na dole bujną gęstwiną otulone góry (ilość zgłosek: 14),
IV. skupiły swe szare, śpiczaste, niekształtne czaszki (ilość zgłosek: 14),
V. niby gromada starców (ilość zgłosek: 7),
VI. wpatrzonych we wdzięki i ruchy wartkiej rzeki (ilość zgłosek: 13),
VII. która, wyrywając się z ich objęć (ilość zgłosek: 10),
VIII. okryta białą koronką piany (ilość zgłosek: 10),
IX. osypana klejnotami odblasków (ilość zgłosek: 11),
X. z szumiącą wesołością (ilość zgłosek: 7),
XI. śmiejąc się przy każdym zgięciu (ilość zgłosek: 8),
XII. w dal uciekała (ilość zgłosek: 6).[49]

Spróbujmy ten pod każdym względem imponujący okres wywrócić podszewką do góry. Jakże się nam przedstawi?

Zaczynając od strony składni od razu stwierdzamy idealną, mimo długości okresu, przejrzystość jego budowy syntaktycznej. Ogrom szczegółów zamyka w sobie bardzo prosta konstrukcja, której szkielet stanowi porównanie; porównanie, jak to zwykle u Świętochowskiego bywa, szeroko rozpięte, wyeksploatowane do ostatniego szczegółu sprawiające satys-

[49] „Duchy" — t. wyd. zb. VII — str. 11.

fakcję swą logiczną sugestywnością. Nie ma w nim łańcucha zależności, jest tylko jedno rozwinięte zdanie główne, którego treścią opis gór i jedno podrzędne — opis rzeki. Nie trzeba dodawać, jak na tego rodzaju ukształtowaniu zyskuje jedność obrazu i wyrazistość kontrastu. W zdaniu nadrzędnym zwraca uwagę równomierny podział ról między podmiot i orzeczenie, w podrzędnym — sprzęgnięcie trzech przydawek i dwóch okoliczników sposobu w jednakową zależność od podmiotu. Nawał szczegółów znakomicie porządkuje nieodzowna, równoległość składniowa pod wszelkimi swymi postaciami. Zauważmy więc, żeby wymienić najbardziej uderzające, szyk wyrazów we frazie pierwszej, drugiej i trzeciej (okolicznik miejsca + dopełnienie w narzędniku + przydawka) lub w ósmej i dziewiątej (przydawka + podwójne dopełnienie: jedno w narzędniku, drugie w dopełniaczu).

Z paralelizmem wkraczamy w domenę rytmiki. Tu przejawia się on dobrze nam znaną jednoszczytowością frazy i ciążeniem jej ku spadkowi, przejawia się również związaniem wielu członów czynnikiem izosylabizmu (trzeci i czwarty człon — po 14 zgłosek, siódmy, ósmy i dziewiąty: 10 + 10 + 11 zgłosek). Nawet jednak nie paralelizm jest najistotniejszy dla percepcji tego składniowego majstersztyku. Intonacyjnie nie jest on bynajmniej symetryczny. Podział na wydłużoną z całą premedytacją antykadencję (włącznie z przyimkami... 56 wyrazów!) i niezwykle krótka, trzy-, a właściwie dwuwyrazowa kadencja stanowi jaskrawy kontrast z równowagą podziału syntaktycznego (35 wyrazów — zdanie nadrzędne, 24 wyrazy — podrzędne). Przymusza tu więc do podziwu co innego: oto mistrzowskie konstruowanie napięcia intonacyjnego — w pierwszej i niemniej świetne, prawdziwie odkrywcze jego rozładowanie — w drugiej części okresu. W pierwszej narasta ono przez odsunięcie podmiotu daleko od początku zdania i konsekwentne umieszczanie przydawki w spadkach, w drugiej, wskutek powtórzenia chwytu retardacji, tym razem na orzeczeniu, krzywa intonacyjna wspina się jeszcze wyżej, by spaść gwałtownie dopiero w dwóch ostatnich słowach.

Rączość biegu rzeki wobec nieruchomości gór znajduje w drugiej połowie okresu jedyny w swoim rodzaju odpowiednik rytmiczny w równozgłoskowości trzech fraz początkowych (VII, VIII i IX) w stałym pulsowaniu dwóch zasadniczych akcentów, słabszego — na początku i silniejszego — na końcu każdej frazy; jej zaś pozornie coraz szybsza uciecz-

ka w dal — w rosnącym konturze intonacyjnym i coraz to krótszych skokach fraz końcowych (progresja malejąca). O raptownym, ale zalotnie miękkim i krągłym wygłosie całego okresu miałoby się ochotę powiedzieć, gdyby nie pomówiono nas o metaforyczne fantazjowanie, ponoć z powagą pracy naukowej nie licujące, że jest jak ostatnie, już na samym horyzoncie — zalśnienie wstęgi wodnej.

Ów syntaktyczny okaz starczy za najpełniejszą reasumpcję tego całego etapu naszych rozważań nad prozą Świętochowskiego, który poświęciliśmy ukazaniu jej odrębności rytmicznej. Współgrają w nim wszystkie te jej elementy, nad którymi poprzednio rozwiodło się szerzej, a więc: jednoszczytowość intonacyjno-przyciskowa, tak zdania jak i mniejszych jego cząstek, przemieszczanie logicznego środka ciężkości zdania w sam jego koniec, nakrywanie się wierzchołka znaczeniowego z intonacyjnym, unikanie skupisk akcentowych, wreszcie paralelizm rytmiczny, przejawiający się w tendencji do izosylabizmu i izotonizmu, — słowem to wszystko, co składa się na tej prozy skondensowanie, przejrzystość, męskość.

Poprzez każde zaś z tych jej znamion szczególnych przeziera podspodnia, fundamentalna warstwa, z której wyrastają, — mimo agresywności — chłodna, mimo błyskotliwości — oszczędna, iście niezwykłą precyzja intelektu.

O „ASIE“ DYGASIŃSKIEGO

(w jego półwiecze)

Dziwne koleje pośmiertnej sławy Dygasińskiego wytworzyły dokoła niektórych jego powieści swoiste legendy estetyczne. Tak jest i z „Asem". Jego pierwsi czytelnicy, którzy go w r. 1896 pochłaniali w odcinkach „Kuriera Warszawskiego", traktowali go dość lekko. W kilka dziesiątków lat później można było o „Asie" czytać entuzjastyczne felietony i stronice studiów krytycznych, w których występował nawet wyraz „arcydzieło". Co sądzić o słuszności tych rozbieżnych opinij?

„Asa" czyta się z zajęciem podobnym do tego, z jakim się przegląda w starych „Kłosach" czy „Tygodniku Illustrowanym" humorystyczne rysunki Kostrzewskiego, przedstawiające obiboków warszawskich, „myśliwych" miejskich przywożących do domu zające kupione w sklepie, starych ojców zahukanych przez córki na wydaniu, mrukliwych i zawsze niezadowolonych służących, chytrych żebraków, pyskate przekupki, wiejskich „filozofów", zażywających rozkoszy próżniaczego życia dzięki sławie, jaką im w otoczeniu zapewnia opanowanie pewnych imponujących frazesów, itp. Zainteresowanie to nie trwa długo. Obejrzawszy kilkadziesiąt rysunków Kostrzewskiego, mamy go na czas dłuższy dosyć. Przeczytawszy kilkadziesiąt stronic „Asa", chętnie przerywamy lekturę. Zwłaszcza, że repertuar komicznych motywów rychło się zaczyna powtarzać. Wiadomo, jak to jest u Kostrzewskiego. Ale i u Dygasińskiego nie inaczej. Na str 21 (cytuję według edycji zbiorowej) przewrócił się Franciszek, goniąc Asa. Na str. 58 przewróciła się Kąskiewiczowa, nb. „z ogromnym wrzaskiem" i przygniatając pięcioletniego synka. Na str. 67 przewróciła się Morusieńka. Na str. 104 borowy, trzymając Asa przy wymierzaniu plag, „upadł na wznak i aż się nogami nakrył." Na str. 183 przewróciła się i ubłociła Francuzka, panna Henryka (przy czym autor zapewnia nas, że „rzecz była bardzo śmieszna"). Na str. 198 analogiczna przygoda spotyka jeszcze kota, który wskutek nie-

zgrabnego skoku wpadł na półmisek, „grzęznąc w kartoflach oblanych sosem". Charakteru masowego nabiera przewracanie się w czasie pogoni za Asem przez rynek mączyński: „wystraszone żydówki — jak czytamy — przewracały się z wrzaskiem, a wyżeł gnał jak szalony" (str. 203). Inny „motyw komiczny", również pradawny, to pretensje starych panien. Reprezentują go tu naprzód starsze siostry Morusieńki („Luta, przeszło czterdziestoletnia dziewica", i inne, mało zindywidualizowane, dające się zapamiętać tylko dzięki rymującym imionom). Potem — panna Florentyna, „osoba, która w panieństwie spędziła już trzydzieści kilka wiosen i była kwiatem, poczynającym więdnąć bez nadziei odrodzenia" (str. 165). Potem panna Henryka (str. 182), nb. ukazana na tle „istnej galerii starych panien" w Mączynie. Trochę dużo jak na jedną powieść. A i inne jeszcze motywy tego typu tak samo po kilka razy występują, np. motyw mężczyzny obawiającego się gadaniny kobiecej.

Kostrzewski, który czerpie z tego samego „żelaznego repertuaru" motywów, odświeża je, przydając im kolorytu czasowego i miejscowego, strojąc je wedle mody epoki. W „Asie" tego kolorytu mniej znacznie. Naturalnie, nie obywa się bez niego całkowicie; słyszymy coś niecoś o strojach, uczesaniach, rozrywkach etc., tło jednak warszawskie pierwszej części powieści sprowadza się właściwie do kilku szczegółów z planu miasta, kilku nazw ulic, kilku nazw głośnych cukierni i restauracyj, wiadomości o teatrzyku „Bellevue", o dworcu terespolskim i o pierwszym ogrodzie zoologicznym na Bagateli. Niewiele plastyczniej występuje leśniczówka pod Skierniewicami i wołyński Mączyn. Tym się łapczywiej nieliczne rysy obyczajowe przy czytaniu wyławia.

Więcej zajmuje powieść tym, co jest główną, programową — w tytule już zaznaczoną — oryginalnością, mianowicie że bohaterem, który nadaje ciągłość narracji, jest pies. Mamy tu kilka opowiadań z kilku różnych środowisk, które są zespolone przygodami Asa. Jest to schemat kompozycyjny dawnej powieści awanturniczej. W wieku XIX zaczęły się pojawiać utwory, w których ten schemat został sprowadzony do pewnej tylko iluzji związku, okrywającej w istocie zupełną luźność: serie opowiadań złączonych jedynie obecnością jednego przedmiotu: dziadka do orzechów, pajaca, lub czegoś podobnego. Andersen napisał nawet serię obrazków, które zespala tylko obecność . . . księżyca. Otóż tak nie jest

w „Asie". O łączności poszczególnych obrazków stanowi tutaj nie tylko to, że As poprzez wszystkie się przewija, ale że główne ich wypadki wynikają z jego powodu, za jego sprawą, albo przy znacznym jego udziale. Z powodu Asa Albin Zabrzeski poznaje Morusieńkę; w wyniku okoliczności przez psa wywołanych żeni się z nią; As później, kiedy słodycze pożycia małżeńskiego zaczęły się Albinowi przejadać, daje mu pretekst (myśliwski) do wymykania się z domu; przez Asa wychodzi na jaw zdrada małżeńska Albina. „Nauka" myśliwska Asa nastręcza okazję do zaprowadzenia czytelnika do Kościejowej Wólki. Podobnież losy psa tylko sprawiają, że terenem dalszych obrazków staje się ogród zoologiczny, a dalszych jeszcze — wieś i miasteczko wołyńskie. As jest bohaterem tych wszystkich obrazków w sensie nie mniejszym, niż Lazarillo de Tormes w sławnej powieści hiszpańskiej, albo Gil Blas u Le Sage'a.

W Dygasińskim jednak przejawiają się raz po raz nałogi czy ... konieczności „odcinkowego" felietonisty: tym chyba tylko można sobie wytłumaczyć, że od czasu opowiada on o czymś co żadnego związku z losami Asa, ani żadnego wpływu na nie nie miało. Tak np. w rozdziale IV przedstawia zgon głupiego i upartego dozorcy zwierząt w ogrodzie zoologicznym, Rurkiewicza, choć, gdyby Rurkiewicz nie zginął w klatce niedźwiedziej, ale żył do stu lat i dochował się kopy wnuków, byłoby to dla dalszego biegu powieści równie obojętne. Podobnie w rozdziale V: pani hrabina dostaje w Warszawie depeszę, wzywającą ją do wcześniejszego o sześć dni powrotu do domu. Dlaczego ją wezwano, nie dowiadujemy się wcale; na żadne sprawy depesza ta nie wpływa; As zaś wyłby w wagonie po sześciu dniach przypuszczalnie tak samo, jak przed nimi. Przykładów takich można by przytoczyć dużo. Może być, że do wprowadzenia takich nieorganicznych przyczepek widział powieściopisarz rację „naturalistyczną": że to one niby zwiększają prawdopodobieństwo opowiadania, zbliżając je do „prawdziwego życia", w którym przecież rzeczy dzieją się często chaotycznie, bez widocznego związku i sensu. Może więc mamy tu do czynienia z czymś, co dałoby się nazwać naturalizmem bezcelowym.

Ale może też i nie kierowały Dygasińskim takie pobudki. Skąd inąd bowiem nie widać w jego opowiadaniu wybitnych starań nawet o prawdopodobieństwo, nawet o konsekwencję.

Tak np. o pani Garlewskiej naprzód słyszymy (str 54), że „mówiła przez nos tak niewyraźnie, że prócz nosowego bąkania żadnego dźwięku nie mogło ucho słuchacza dobrze rozróżnić". Później się okazuje, że z Garlewską jednak można doskonale rozmawiać, nawet w hałasie cukierni. Większe wątpliwości wzbudza chronologia bohatera. Zostaje on nabyty przez Albina Zabrzeskiego jako pies młody, co prawda, ale już nie szczeniak. Przechodzi pod jego kierunkiem przez jakiś czas elementy myśliwskiej edukacji, staje się sprawcą jego znajomości z Morusieńką. W wyniku różnych mniej lub więcej zabawnych wypadków, w których As zawsze „pars est magna", Zabrzeski się z Morusieńką żeni. Ożeniwszy się, jest naprzód szczęśliwy, potem „przesycony miłością". Szukając rozrywki, znowu zwraca uwagę na Asa i postanawia go, „odwieźć na naukę". I rzeczywiście odwozi. I rzeczywiście się okazuje, że Asa można jeszcze nauczyć — przynajmniej łapania kur. Ile czasu minęło? Nie wiadomo. W narracji poświęcona tym wypadkom jest tylko jedna stronica (to jest najwidoczniej jedna z zamierzonych „point" powieści: szkicowe zbycie sprawy ludzkiej, która już jest zbyt odległa od sprawy psa; nie wiemy nawet, czy Zabrzeski miał zamiar się żenić, czy tylko został do tego zmuszony). W życiu jednak — myślimy sobie, nastrojeni „naturalistycznymi" wstawkami — chyba to nie mały kawałek czasu musiało zająć. Jak więc rozumieć tę dziwnie przedłużoną młodość Asa? Mamy tu ni mniej ni więcej tylko zastosowanie powieściowe sławetnego szekspirowskiego „podwójnego zegara": dla jednych spraw czas szybko płynie, dla innych prawie stoi na miejscu. Wzmacnia to zacięcie komiczne powieści, ale zmniejsza znacznie jej realizm. Takich szczegółów jest więcej. As np. w dramatycznych okolicznościach uciekł (w rozdz. III) ze „szkoły" myśliwskiej; w rozdz. IV okazuje się, że jego „wychowawca" nie tylko się nie martwi, że psa nie dopilnował, ale posyła rachunek za jego „naukę". Drobniejsze wobec tych są inne nieprawdopodobieństwa: np. pobyt wyżła wśród okazów ogrodu zoologicznego, albo to, że w Mączynie (gdzie jest dużo psów) As zostaje oddany w opiekę ... garderobianej, która go zrazu rozpieszcza, a potem (pod wpływem staropanieńskiej miłości) zaniedbuje; zaniedbania tego nb. nikt we dworze nie dostrzega; itd.

W artykułach i studiach o Dygasińskim często występuje porównanie jego utworów z „Księgą dżungli" Kiplinga i po-

wtarza się zdanie Sygietyńskiego, że w sztuce przedstawiania zwierząt autor polski „przewyższa Kiplinga". Powtarza je i Zygmunt Szweykowski w książce „Dramat Dygasińskiego" (1938), wzmacniając je jeszcze swoim komentarzem: „Realizm osiągnięć Dygasińskiego w tym zakresie — pisze — jest bez wątpienia wyższy niż późniejszego Kiplinga. W kreacjach Kiplinga przeważnie pewną rolę odgrywa fantazja; na sejmy i zebrania zwierząt, jakie mamy w „Księdze dżungli", Dygasiński nigdy by sobie nie pozwolił ..." (str. 106). Czymś analogicznym byłoby, gdyby ktoś porównywał np. „Śmierć Prokris" Piera di Cosimo z jakimś obrazem Wierusz-Kowalskiego, w którym tak samo, jak tam jest pies, i przyszedł do wniosku, że realizm Wierusz-Kowalskiego jest wyższy, bo mistrz włoski prócz realnego psa pozwolił sobie wprowadzić do obrazu nieistniejącego fauna. Czyż byśmy się nie uśmiechnęli przy takim wywodzie i takiej konkluzji? Ale mniejsza o porównanie naszego pisarza z Kiplingiem. Na czymże ma polegać oryginalność Dygasińskiego w traktowaniu psa (poza tym, że — jakeśmy już zauważyli — przyznane mu jest wydatne miejsce w kompozycji)? Wedle Z. Szweykowskiego (str. 108) mistrzostwo naszego autora zasadza się na niezwykłej indywidualizacji osobnika, na charakteryzowaniu go z punktu widzenia jego „własnego życia, w którym tylko jednym z czynników jest stosunek do człowieka", na ukazywaniu w tym życiu „ogromnej skali zjawisk, powiedzmy problematów". Te interesujące tezy (wypowiedziane, co prawda, nie w odniesieniu do „Asa" tylko, ale całej twórczości Dygasińskiego) w tej powieści znajdują stosunkowo mało potwierdzeń. As, owszem, ma swoją indywidualność; trudno jednak powiedzieć, żeby to była indywidualność bujniejsza i subtelniej przedstawiona, niż indywidualność Albina Zabrzeskiego, Benedykta Ochoty, czy „Olfąsa", t.j. głównych ludzkich aktorów powieści. Owszem, i w przedstawieniu psów, tak samo jak ludzi, panuje przeważnie ten sam styl Kostrzewskiego. As jest psem żywym i wesołym, stąd swawolnym i psotnym; garnie się do ludzi i innych psów na ogół ufnie; doświadczenia życiowe uczą go ostrożności, ale też i nieprzejmowania się przykrymi pozorami rzeczy. Pobyt wśród dzikich zwierząt w ogrodzie zoologicznym wyrabia w nim skłonność do wycia. Głód budzi w nim przedsiębiorczość, która stopniowo przysparza mu wrogów. Jeśli chodzi o główne „rysy charakteru", niewiele co więcej możemy o Asie powiedzieć. Z rysów

drobniejszych na uwagę zasługuje jego większe zaufanie do kobiet niż do mężczyzn: „w trudnych życiowych przypadłościach, ile razy mu przychodziło wybierać między płciami, zwracał się do człowieka w spódnicy, bez wąsów i z długimi włosami", jak nas informuje autor w rozdziale VI. To zdanie i stąd jeszcze zasługuje na uwagę, że w nim świat ludzki ukazany jest z perspektywy psa. Takie przedstawienie świata ludzi bywa założeniem artystycznym niektórych „psich" powieści, takich jak np. „Flush" Wirginii Woolf, a po części także „Pan i pies" Tomasza Manna. U Dygasińskiego takie momenty spoglądania na ludzi „po psiemu" zdarzają się dość rzadko i przeważnie są wyzyskane tylko humorystycznie. Tak jest np. kiedy panna Henryka stacza się z pagórka po oślizgłej ziemi i wyżeł przeraża się, spostrzegając „tę nadzwyczajność, że upadająca kobieta była czarna, a oto jest cała w bieliźnie" ... (str. 183). Na ogół, wbrew temu wszystkiemu, co ku zawstydzeniu Kiplinga pisali krytycy polscy, Dygasiński transponuje przeżycia psa po prostu na przeżycia ludzkie, posługując się często nawet humorystycznymi środkami stylistycznymi, które ten antropomorfizm jeszcze akcentują. Doskonały przykład może stanowić ustęp o początkach znajomości Asa z domowymi psami w Mączynie (str. 164):

... „Bynajmniej go nie przerażały ani jakieś tam warczenia, ani wyszczerzanie zębów, ani dumnie wystawione w górę psie ogony; on zdawał się lekceważyć te objawy nieprzyjazne i z dobrą miną psa obytego w życiu całym swym zachowaniem wyrażał taki mniej więcej pogląd:

— Wszystko to nieraz już na świecie widziałem i z doświadczenia wiem doskonale, że pies psa gotów utopić w łyżce wody!"

Nie odczuwamy w tym dysharmonii. Przeciwnie. Jest to zgodne z ogólnym charakterem utworu, który przecież — mimo roli, jaka w jego kompozycji została wyznaczona dla psa — w wybitnie większej swojej części (metodą Andrzeja Tretiaka zastosowaną do „Antoniusza i Kleopatry" możnaby nawet obliczyć dokładnie w jakiej) jest zbiorem opowiadań o ludziach. I cała strona satyryczna „Asa" (tym jawniejsza, im bliżej końca powieści) wyłącznie się tylko do sfery ludzkiej odnosi. As traci egzystencję w warszawskim dobrobycie wskutek bezprzyczynowej złości ludzkiej; w Mączynie staje się ofiarą bezładu domowego ludzi i ludzkich plotek. Także i dydaktyczne refleksje (których też w „Asie" tym więcej, im bliżej końca) prawie wyłącznie do sfery ludzkiej się od-

noszą, a tylko stosunkowo rzadko ustylizowane są tak, że mogą objąć i człowieka i zwierzęta.

„Wyrozumiałość, pobłażliwość i sprawiedliwość bywają ludzkimi przymiotami niekiedy; ale złość i mściwość — zawsze. As nie był ani zły, ani dobry; przypadkiem mógł mieć łaski u ludzi i przypadkiem zasłużył na ich niełaskę.“

Oto typowa refleksja tej powieści, w typowy sposób wpleciona do narracji; typowa też dla myśli autora. Jeśli bowiem można mówić o jakimś podłożu filozoficznym „Asa“, to jest nim filozofia przypadku. Ona tylko nadaje rodzaj „głębszego sensu“ dziejom Asa, naprawdę dziwnie paradoksalnym: bo przecież lepiej lub gorzej, ale zawsze jakoś istniał, dopóki był wśród głupców i próżniaków; a do pogranicza śmierci głodowej został doprowadzony, kiedy się dostał do domu ludzi mądrych, pracowitych, wysoce humanitarnych i uspołecznionych. Ta filozofia pozwoliła też na związanie zbioru obrazów „à la Kostrzewski“ z ponurym zakończeniem, w którym nb. znaczenie przypadku uwydatnia się mocniej jeszcze, niż gdzie indziej: bo przecież As ginie nie tyle w konsekwencji swoich poprzednich losów, ile jako przypadkowa ofiara podpalacza, który nawet nie wie o jego istnieniu. Ta rola przypadku i złości czyni powieść szczególnie przygnębiającą — mimo tak obficie rozsianych w niej elementów komicznych. Jest to w istocie obraz życia bardzo przykry, a pozbawiony jakiejkolwiek „katharsis“, właściwej prawdziwym dziełom poezji.

Wielbiciele Dygasińskiego mają słuszność w jednym: jest on pisarsko najtęższy tam, gdzie przedstawia zwierzęta w oddaleniu od ludzi. Najplastyczniejsze, najżywsze sceny w tej powieści to harce konia „Karpowicza“ z psami, napaść zgrai psów w miasteczku Mączynie na Asa, wreszcie jego ostatnia ucieczka. Jest w tych scenach jakaś siła „nieludzkiej“ natury. Aż żal, że sceny to tak migawkowe i że ich tak mało.

J. K. Dębowski

O TWÓRCZOŚCI SEWERA

Twórczość Sewera tj. Ignacego Maciejowskiego (1839 do 1901), tęgiego prozaika, autora kilku dzieł, które powinny należeć do naszych klasycznych powieści, jest dzisiaj prawie zupełnie nieznana. Wprawdzie przed wojną dwie firmy podjęły próby sporządzenia wydań zbiorowych autora „Matki", wprawdzie powieść ta weszła do kanonu lektur szkolnych, z tym wszystkim ani całość dorobku pisarskiego głośnego niegdyś i popularnego pisarza, ani też nawet dzieła jego najcenniejsze nie należą do książek, o których miłośnik literatury miałby dzisiaj coś do powiedzenia. Taki stan rzeczy wydaje się racją dostateczną, by Sewera przypomnieć dzisiaj właśnie, w czasach przeróżnych planowań wydawniczych, które powinny objąć i jego puściznę literacką, jeśli nie w całości, to przynajmniej w okazach jej najcenniejszych.

Popularność, którą autor „Nafty" cieszył się u schyłku swego życia płynęła z uznania dla jego rozległej i różnorodnej tematyki powieściowej, dla jego publicystycznej niemal wrażliwości na nowe przejawy życia społecznego, nade wszystko bodajże dla słonecznego humoru, którym rozświetlał swe wizje artystyczne spraw, na których skupiał uwagę twórczą. Ograniczenie wyrazem „niemal" skali jego reakcyj publicystycznych znaczy tu, że publicystą w ścisłym tego słowa znaczeniu Sewer nie był, jakkolwiek bowiem od akcentów publicystycznych nie stronił, zwłaszcza gdy poruszał zagadnienia aktualne, to jednak o nowe hasła kopii nie kruszył, poprzestając na dokładnej obserwacji życia zbiorowego i na utrwalaniu piórem tego, co go w nim szczególnie uderzało.

Taki stosunek pisarza do własnych zadań był niewątpliwie wynikiem sposobu, w jaki Sewer zdobył swą kulturę literacką, zaszczepioną na pniu bardzo niezwykłej osobowości. Emigrant polityczny po r. 1863, w którego wydarzeniach wziął czynny, choć niekoniecznie fortunny, udział, upamiętniony raczej w anegdocie niż w patetycznej historii, spędził lat kilka w Anglii, gdzie przejął się ideałami powieści wczesnowiktoriańskiej, rozmiłowany nie tylko w Dickensie, którego

uwielbiał, ale również w jego współpracowniku, Wilkie Collinsie, specjaliście od romansu detektywnego, którego metody Sewer próbował przeszczepić na grunt polski. Osiadłszy po powrocie w okolicach Tarnowa, gdzie gospodarzył na wsi, deficyt usiłując pokrywać spekulacjami naftowymi, na stare lata przeniósł się do Krakowa, gdzie patronował i mecenasował młodemu ruchowi literackiemu. On to przecież przez kilka miesięcy wydawał upadające „Życie", programowe pismo neoromantyzmu, on skupiał wokół siebie cyganerię literacką. W przepysznej gawędzie Lucyny Kotarbińskiej oraz w korespondencji jego młodych przyjaciół znaleźć można niejedną kapitalną anegdotę, wybornie malującą atmosferę tego oryginalnego saloniku literackiego. W papierach np. Reymonta był list, w którym Sewer upominał się o zwrot niedużej pożyczki, udzielonej przyszłemu twórcy „Komediantki". Upominał się zaś tylko dlatego, by „pani Maciejowska", jak Sewer żonę nazywał, nie straciła dobrej opinii o niesłownym dłużniku! Tym, co łączyło wiekowego pisarza z początkującymi literatami, było jego żywe zainteresowanie się modnymi kierunkami pochodzenia francuskiego, a więc i Flaubertem, i parnasistami i symbolistami, zainteresowanie, które wyraz znalazło m. in. w pośmiertnie już chyba wydanym tomiku jego nowel, dowodzącym, iż Sewer do końca życia pozostał młodym. Innym dokumentem tych stosunków jest fakt, że Sewer, którego zawsze do teatru ciągnęło, jeden z ostatnich swych utworów dramatycznych, „Marcina Łubę", pisał do spółki z młodziutkim Tadeuszem Micińskim, a więc dramaturgiem, który niebawem miał stać się najskrajniejszym przedstawicielem neoromantyzmu. To też bez zdziwienia spogląda się, znając te sprawy, na „Epitaphium", księgę zbiorową ku czci zmarłego Sewera, mieszczącą utwory Żeromskiego, Wyspiańskiego i in., zaopatrzoną w portret pędzla Jacka Malczewskiego ukazujący Sewera w hieratycznej pozie pielgrzyma, który pod przewodem anioła dąży ku wieczności. Portret ten stanowi bardzo niezwykłe uzupełnienie innego wizerunku Sewera, szkicu Wyspiańskiego, którego ołówek z niezwykłą plastyką utrwalił filuterny uśmiech głośnego facecjonisty i kawalarza.

Już sama różnorodność dwu ujęć fizjognomii Sewera wymownie ilustruje bogactwo jego kultury duchowej, ujawnionej w jego dorobku literackim, a zarazem jej niejednolitość, wywołaną przez brak jakiejś wytycznej, jakiegoś programu artystycznego, wynikłą z ulegania fali życia swobodnie kształtu-

jącej niezwykłe zdolności autora „Szkiców z Anglii" (1875), bo tak brzmiał tytuł dzieła, którym agronom z zawodu wszedł pomiędzy ludzi pióra.

W pierwszym rzędzie uległ on, jak się rzekło, urokowi powieści angielskiej i przez czas dłuższy, a właściwie przez cały czas pracy pisarskiej, pozostał wierny jej tematyce. Dowodzą tego jego obrazki, nowele, komedia „Pojedynek szlachetnych" oraz powieści „Wydziedziczone" (1876) i „Wśród pokus", (1899), uderzające czytelnika w równej mierze dokładną znajomością egzotycznych szczegółów obyczaju angielskiego, ujmowanych zazwyczaj z dużą dozą komizmu, jak upodobaniem w tradycyjnych, nieco staroświeckich trickach powieściowych i komediowych, jak wreszcie rozmiłowaniem w codzienności, na której szarzyznę padają snopy światła od postaci śmiesznych, ale dobrotliwych i zarazem bardzo bogatych oryginałów. Sewer wprowadzał tu zresztą niemal stale swą nutkę własną a niesłychanie znamienną: chętnie snuł sny na jawie czy tkał wzorzyste baśni na tle realistycznym, ukazujące wielką miłość gołego lecz przedsiębiorczego emigranta i cudownie pięknej a zarazem fantastycznie bogatej lordówny, podbitej zarówno urokiem nieszczęść politycznych ukochanego, jak jego żarliwością, by przerobić ją na gorliwą Polkę.

Zżycie się z światem powieści angielskiej dało Sewerowi coś więcej dla jego dalszej kariery pisarskiej, wykształciło w nim bowiem znaczną wrażliwość na procesy społeczne, nauczyło obserwowania ich, wpoiło mu kult energii jako warunku procesów tych opanowania. Wszystkie te czynniki zarysowały się bardzo wyraźnie w jego powieściach i nowelach, wyrosłych z przyjrzenia się życiu ziemiańskiemu w ówczesnej Galicji i Królestwie i metamorfozom, które w nim zachodziły. Widać to zarówno w „Walce o byt" (1882, przedrukowanej jako „Starzy i młodzi", 1896) jak w „Słowach a czynach" (1890). W pierwszej, na lat kilkanaście przed „Połanieckimi" pojawiła się pasożytnicza rodzina arystokratyczna, przez lekkomyślność swej „głowy" doprowadzona do skraju ruiny, którą odwraca energia młodego pokolenia, chwytającego ster spraw w swe ręce, fachowo przygotowane do pracy. W rezultacie „Walka o byt" stała się czymś w rodzaju odnowionego „Pana Podstolego", powieść tendencyjna, w obrazie utopijnego gospodarstwa nad Pilicą „usiłującą poprawić istniejący porządek administracji rolnictwa, a z nim zwyczaje, nawyknienia i wyobrażenia naszych posiadaczy ziemskich". Łagodne

akcenty satyryczne, w najwyższych partiach powieści najczęstsze, głośniej odezwały się w „Słowach a czynach", w obrazie stosunków galicyjskich, przedstawiającym karierę dorobkiewicza, który kosztem poczciwego i dobrodusznego niedołęgi, wysadzonego nie tylko z urzędu powiatowego ale i z majątku, pełnymi żaglami dąży ku austriackiemu hrabiostwu. Heroiczne zabiegi „panienki ze dworu", usiłującej dom ocalić od zguby, inaczej niż w powieści poprzedniej, zawodzą tutaj na całej linii. Tendencję obydwu powieści, wskazujących, jak agronom przerabiał się powoli na pisarza, on sam lapidarnie sformułował dopiero później w aforyzmie: „umieć uszanować pracę jest objawem wysoce cywilizacyjnym, a u nas należy do szlachetnych wyjątków".

Apoteozę pracy w nowych dziedzinach, które przed skazanym na ruinę ziemiaństwem odsłoniły się podówczas, ukazując mu deskę ratunku w dochodach z przemysłu naftowego, przyniosły dwie dalsze, tęgie powieści Sewera: „Nafta" (1894) oraz tematycznie związana z nią „Ponad siły" (1899). Wysiłki pierwszych pionierów nafciarstwa w zagłębiu Gorlicko-Krośnieńskim w powieści pierwszej, tragiczna zaś kariera Stanisława Szczepanowskiego w drugiej, otrzymały ujęcie niemal monograficzne. Zetknięcie się pierwiastków tak różnorodnych, jak konserwatywno ziemiański układ życia i opętani gorączką złota poszukiwacze ropy, konflikty nafciarzy polskich i kanadyjskich z bankierami wiedeńskimi i finansistami miejscowymi, entuzjazm młodych inżynierów polskich, zapatrzonych w ideał, w walkę z „Nędzą Galicji", jak brzmiał tytuł głośnej książki Szczepanowskiego, i materializm hien przemysłowych, żerujących w nowym środowisku, nieufność chłopa podgórskiego i niezaradność „dziedzica", krętactwa spekulantów żydowskich, radość wreszcie z ujarzmienia nieznanego dotąd żywiołu — stworzyły barwną tkaninę pomysłów powieściowych, opanowanych świetnie przez wyobraźnię pisarza, ujętych z nerwem wybitnie dramatycznym, szkicowanych wyraziście i malowanych plastycznie. Dzikie miejscowości górskie, przeróżne Pobniebia, miasteczka powiatowe, miasta „stołeczne", Kraków i Lwów, stolica wreszcie monarchii habsburskiej, Wiedeń, złożyły się na bogate tło geograficzne, urozmaicone znaczną ilością przeróżnych środowisk ludzkich, od teatrzyków i teatrów, przez salony arystokratyczne i plutokratyczne aż po parlament i gabinety ministerialne, tło niespotykane w ówczesnej powieści polskiej.

Naturalnym, a bardzo ciekawym dopełnieniem powieści naftciarskich Sewera jest jego dzieło, najgruntowniej zapomniane, a jedno z najbardziej interesujących. Jest nim obraz stosunków w „mocarstwie", które pod koniec ubiegłego stulecia dochodziło szczytów potęgi, tj. w prasie, zespolony z nadzwyczaj pomysłową próbą analizy życia żydowskiego. Powieść pt. „Zyzma" (1896), w formie biografii młodego Żyda spod Tarnowa, z biegiem lat reportera giełdowego, następnie, dzięki przypadkowi, plutokraty, wysłanego z Wiednia do Lwowa, by tam urabiać opinię, wprowadza zawikłaną problematykę giełdową i prasową, by na tle tak skonstruowanej siatki ukazać niemniej zawiłe stosunki w świecie żydowskim, rozbitym na mnóstwo grup, które nawzajem namiętnie się zwalczają, źródłem bowiem antagonizmów są tendencje tak rozbieżne, jak kosmopolityczno - imperialistyczny program kapitalistów i finansistów, eksploatujących organizacje państwowe, jak odwieczny program konserwatywnych ortodoksów, jak wreszcie nowy ruch wśród zasymilowanej kulturalnie młodzieży, która pragnie „pracować dla cywilizacji polskiej — dla jej przyszłości". Nie tak miły sercu Junoszy czy Prusa światek arendarzy i lichwiarzy małomiasteczkowych, i nawet nie spopularyzowany przez komedię Zalewskiego i in. świat salonów bankierskich kumający się z gołą arystokracją, lecz cały, skomplikowany, wielkomiejski świat życia żydowskiego od ghetta po potentatów międzynarodowych, toczący zaciekłą walkę o byt, ukazał się tutaj w ujęciu nieraz naiwnie przejaskrawionym, w całości jednak artystycznie przekonywającym. Istotę finansjery kosmopolitycznej, przez opinię publiczną niejednokrotnie poczytywanej za właściwą sprężynę niszczących ludzkość wojen, Sewer usiłował tutaj odsłonić w wykładzie redaktora jednego z najbardziej wpływowych dzienników wiedeńskich, gdy jegomość ten wtajemnicza Zyzmę w arkana polityczne potentatów kapitału międzynarodowego:

> My nie mamy ojczyzny — mówi on — nie walczymy za nią, nie cierpimy dla niej; nie składamy na jej ołtarzu mienia naszego i życia. My nie mamy państwa i dla jego idei nie utrzymujemy tysięcy żołdaków, nie napadamy na drugich, nie obdzieramy i nareszcie nie odbieramy zabranych nam ziem. Nie uznajemy ojczyzny i państwa, bo świat cały do nas należy. My nie mordujemy, ale ssiemy. Wysysamy wszystkie żywotne soki ludzkości na krew i siły naszej rasy. Naszą tradycją jest cywilizacja i nic

więcej, naszym honorem panowanie. Przy takich warunkach — kto musi być zwycięzcą i będzie nim w walce o byt? Widzisz więc, że i my mamy swoją politykę ... popierania silniejszych, bo ci torują dla nas drogi i robią nam miejsca. Prusacy pobili Francuzów i jednocześnie Niemców. Pomagaliśmy Prusakom ... Prusacy na Zachodzie podbijają Niemców a na Wschodzie wynaradawiają Polaków i Ślązaków na żer dla nas.

Ujęcie takie, w którym nietrudno dosłuchać się pogłosów „Nieboskiej komedii", nie jest jednak bynajmniej równoznaczne z antysemityzmem Sewera, autor bowiem „Zyzmy" z cała sympatią i uznaniem przedstawił zaczątki ruchu polskiego wśród młodzieży żydowskiej i ruch ten właśnie był dlań zagadnieniem centralnym, z którego usiłował zdać sobie sprawę w powieści o wzajemnych stosunkach kapitału i prasy.

Dziedziną jednak, która interesowała go najżywiej i do której wielokrotnie powracał, było dla Sewera życie wiejskie. Zetknięcie się mianowicie bezpośrednie i wieloletnie obcowanie z chłopem małopolskim oraz dokładna znajomość jego swoistego żywota sprawiły, że niemal od początków swej kariery pisarskiej Sewer rzucał na papier obrazki ludowe i one to, zwłaszcza „obrazki malowane w słońcu", zdobyły znaczną popularność i stały się podstawą jednostronnych opinii o całej twórczości ich autora. Owa bowiem przysłowiowa słoneczność nowel chłopskich ograniczona nieco tytułem jednego z tomów („W cieniu i słońcu") sprowadza się do widocznego upodobania pisarza w młodzieńczych bohaterach i bohaterkach, dzieciach, wyrostkach i przede wszystkim pełnych energii dziewczętach wiejskich. Rezolutna postawa wobec życia, nieugiętość, zaradność w najtrudniejszych nawet sytuacjach — oto źródła słoneczności. „Taka dziewczyna — charakteryzuje jedną z nich bogacz wiejski — rozraduje ojca, matkę, chłopa, służbę, całe obejście; robota pali się w jej rękach; szczęście przynosi, gdzie ino się ruszy". Temperament i uroda zastępują dziewuchom sewerowskim majątek i do majątku je wiodą z pogwałceniem miejskich konwenansów moralnych; to też krytyka ówczesna rozdzierała szaty nad problematyczną moralnością „Zalotnicy", wyłudzającej krowę od rozamorowanego a wystrychniętego na dudka panicza. Dziewczyna z obrazka malowanego w słońcu posiada zresztą wszystkie podstawowe cechy chłopskie, zwłaszcza głód „świętej ziemi" i zaspokaja go dzięki niezwykłej energii, zabiegli-

wości i pracowitości, które zaraźliwie działają na całe otoczenie i bohaterce pracy zapewniają zwycięstwo w walce z przeciwnościami. Sielankowa idealizacja była tu wyrazem tak głębokiej i pilnej wiary w „rasowe" wartości chłopa polskiego, iż podobnej daremnie by szukać nawet u najgorliwszych głosicieli i wielbicieli tężyzny chłopskiej. Wiara ta jednak nie zaślepiała Sewera, to też w słonecznym pejzażu jego wsi nie brak posępnych cieni. Szczególnie dużo nagromadził ich w „Przybłędach". W noweli tej nie stroniąc od motywów tak jaskrawych, jak podwójne podpalenie, jak okropna śmierć zrujnowanej kobiety lub jak makabryczny pogrzeb pijaczki, którą mąż sam jeden zakopuje nocą na cmentarzu, pieniądze bowiem na trumnę otrzymane poszły na „kantówkę" gorzałki, całości obrazu odjął przecież grozę, opowiadanie bowiem powlókł mgiełką poezji, bijącej od chłopca — sieroty, który umiłowaniem niezwykłości różni się od swych rówieśników. Podobną postawę zajął Sewer w jedynej swej większej powieści o życiu chłopskim, w „Biedroniach" (1896). Zaciekła chciwość chłopa - bogacza, który w pasji zabija syna jedynaka, ten bowiem jest człowiekiem z innej gliny, bezwiednym poetą - altruistą, romans chłopca z rówieśniczką, mieszanina namiętności i wyrachowania u kobiet wiejskich, problem tak nęcący a tak trudny jak powstanie i rozkwit wiary w cud wśród gromady wiejskiej, rwanie się wreszcie do życia innego zdolnej jednostki skazanej na wegetację w marnych warunkach bytowania wiejskiego, słowem zespół elementów sielankowych i tragicznych, związanych w całość jednolitą i konsekwentną, dał w wyniku powieść nie ustępującą jako dzieło sztuki „Placówce" lub „Chamowi".

Do tej samej kategorii należą dwie dłuższe nowele Sewera, w znacznej mierze oparte na autentycznym materiale biograficznym. „Matka" więc jest czymś w rodzaju monografii powieściowej o Katarzynie Smreczyńskiej i młodych latach jej syna, który rychło zasłynął jako Władysław Orkan, „Bajecznie kolorowa" zaś, to późniejsza Gospodyni z „Wesela", żona malarza Włodzimierza Tetmajera. Oba utwory stanowią przejście do powieści i nowel Sewera o życiu i sprawach artystów na deskach teatralnych („Za kulisami", 1887, „U progu sztuki", 1897), w pracowniach malarskich („Dzielna kobieta", 1890 oraz sporo nowel, jak: „Wśród walki", „Pan Piotr", „Konkurs" i in.) czy pisarskich. I tutaj, podobnie jak w nowelach ludowych, stale naczelną rolę odgrywają kobiety; wyzyskiwane przez kabotynów, mężów czy narzeczonych, wy-

dobywają ich z matni i nieraz wyprowadzają na drogę prawdziwej sztuki. Tak postawiona problematyka życia artystów wyraz najjaskrawszy otrzymała we wspomnianej już „Legendzie" (1901), do której materiału dostarczyła autorowi obserwacja jego „najmłodszych" kolegów po piórze, pisarzy spod znaku „Życia", pociągniętych urokiem błyskotliwie niesamowitej gwiazdy Przybyszewskiego.

Tak oto zarysowujący się z odległości półwiecza świat wizji powieściowej i nowelistycznej Sewera wyjątkowo tylko sięga wyżyn, ustalonych przez dzieła Prusa, Sienkiewicza i Orzeszkowej. Przyczyną tego był niewątpliwie bardzo osobliwy stosunek pisarza do własnych zadań, wyznaczony przez jego kulturę literacką i pewne właściwości talentu. Sewer mianowicie, którego współczesna mu krytyka podziwiała nieraz dla jego fantazji, w rzeczywistości miał jej daleko mniej, niż by wydawać się mogło Wiele jego utworów świadczy, iż punktem wyjścia w pracy literackiej było dlań możliwie dokładne trzymanie się faktów, modelowanie fikcji na sprawach dokładnie poznanych w otoczeniu. Młodzieńczy obrazek z kampanii francusko - pruskiej r. 1870 będący nowelistycznym ujęciem śmierci Hauke - Bossaka, młodość Orkana w „Matce", wesele bronowickie w „Bajecznie kolorowej", katastrofa Szczepanowskiego w „Ponad siły", nie mówiąc już o powieściach i nowelach dalszych, których stosunku do ludzi i wydarzeń z czasów autora ustalić dotąd nie umiemy, choć (jak w „Zyzmie" lub „U progu sztuki"), rzuca się on w oczy, dowodzą, że Sewer chwytał na gorąco sprawy znane z kroniki parafialnej, powiatowej, czy — jak się to wówczas mówiło — krajowej i na gorąco przetapiał je na materiał literacki. Postępując w ten sposób, powszechnie stosowany w jego epoce, nie inaczej bowiem robiła Orzeszkowa, lub malarze, posługujący się fotografią, Sewer wiadomości z życia traktował, jak na niepośledniego artystę przystało, nie jako plotkę, lecz jako interesujące dokumenty, które pozwalały mu plastycznie ujmować i przedstawiać procesy takie, jak początki inteligencji miejskiej, jak powstanie ruchu żydowsko-polskiego, jak pierwsze prace nad uprzemysłowieniem Podkarpacia, jak nowy ruch w świecie artystycznym, z którego wyłonić się miały i poezja neoromantyczna i plastyka impresjonistów. Z tym wszystkim surowiec pozaliteracki nie zawsze ulegał całkowitemu przetopieniu na wytwór literacki. Widać to zwłaszcza w stosunku Sewera do naturalizmu. Pisarz, który dzięki wieloletniej przyjaźni z Asnykiem i zażyłym stosunkom

z wielu literatami rowieśnymi i młodszymi, orientował się dobrze w nowościach literackich, zdobycze ich nie zawsze umiał uzgodnić z nakazami własnego temperamentu. Program naturalizmu znał, lepiej zresztą na terenie plastyki, niż literatury, ale w noweli „Łusia Burłak" (1877) ujął go wcale osobliwie:

> Przyroda jest egoistką i my z nią tym silniej, im bliżej niej stoimy. Łusia myślała o sobie i nie mamy jej tego za złe, albowiem nie jesteśmy ideologami i nie lubimy pisać ideologicznych bredni. Te zostawiamy młodym poetkom, lub wiekowym powieściopisarkom. Należy umieć kochać to, co jest — i szukać poezji w tym, jak jest, a nie kłamać i dla tego, że nie umiemy pisać prawdy, oszukiwać ludzi i siebie.

Lekceważenie konwenansu literackiego i kult prawdy, głoszone w tym wyznaniu mogły pasować Sewera na wodza naturalistów w Polsce, tym więcej, że zawarty w powieści program pisarz realizował konsekwentnie, zwłaszcza w obrazkach ludowych. Obok omówionych poprzednio „Przybłędów" wskazać tu można choćby na „Pożyczkę głodową", której potworną autentyczność, zamarznięcie całej rodziny chłopskiej w obrabowanej urzędowo przez sekwestratora chacie, Sewer dokumentował wyjątkiem z protokułu posiedzeń Towarzystwa Rolniczego w Krakowie, lub na całość obrazu życia chłopskiego w „Biedroniach". Mimo to naturalistą Sewer nie został. Nie dopuścił do tego jego program, głoszący: „należy umieć kochać to co jest" i podstawa tego nakazu, wrodzony optymizm jowialisty, spotęgowany wiarą w wartość energii ludzkiej, umożliwiającej jednostce wydobycie się z dna przepaści. Optymizm właśnie, otwierający przed pisarzem świat humoru, nakazywał Sewerowi blaskami słońca rozświetlać najbardziej nawet posępne malowidła „prawdy" życia. Równocześnie jego technika pisarska, nie tyle wystudiowana na powieści angielskiej i współczesnej polskiej, ile bezwiednie pod wpływem lektury nabyta i rozwinięta, a nie poddana nigdy nakazom świadomej dyscypliny, podsuwała autorowi „Nafty" sporo przestarzałych schematów, jak zaznaczony poprzednio, a nadużywany przezeń kontrast mężczyzny, ciemięgi i utracjusza, który sam mówi o sobie „jestem głupcem wodzonym za nos przez kobiety", a kobietą dzielną, energiczną, myślącą za siebie i za swego partnera. Nic bardziej znamiennego od szczegółu, że nawet Zyzma, a więc dorobkiewicz, który wyszedłszy z karczmy wiejskiej dostać się zdołał do salonów arystokracji wiedeńskiej, okazuje się w rezultacie rycerzem spódniczki, niczym

zrujnowany arystokrata, odkuwający się na „Nafcie", czy dzielny emigrant, dobijający się „Wśród pokus" ręki arystokratycznej milionerki londyńskiej. Niemniej charakterystyczny jest fakt, że dla ukazania tego, co żartobliwie określił jako „Pozytywizm w praktyce", Sewer uciekł się do odwiecznego motywu, spopularyzowanego przez bajkę Krasickiego o swacie, który w zastępstwie nieśmiałego konkurenta „poszedł, poznał Irenę i sam się ożenił".

W rezultacie więc szerokim zainteresowaniom tematycznym Sewera, dzięki którym jego powieści i nowele posiadają przede wszystkim znaczenie dokumentów literackich, oświetlających mnóstwo procesów życia zbiorowego końca w. XIX, niedostrzeżonych, czy przynajmniej niewyzyskanych przez pisarzy od autora „Zyzmy" większych, nie towarzyszyły równie rozległe zainteresowania artystyczne; wskutek tego podawał on czytelnikom nowe zjawiska w starych formach i na życiu literackim epoki zaważył mniej niż mógł, jakkolwiek i w tej dziedzinie pewne swe koncepcje zdołał narzucić innym, zarówno rówieśnikom jak młodszym, Rodziewiczównie, Orkanowi, czy Reymontowi.

Takie spojrzenie ogólne na całość puścizny pisarskiej Sewera, ustalające jego wybitne choć nie pierwsze miejsce w naszym dorobku powieściowym, nie pomniejsza jednak ani pisarza, ani jego dzieła. Nie przekreśla ono mianowicie faktu, że w wydaniu zbiorowym, którego Sewer powinien się doczekać, a które, gdyby był pisarzem angielskim, francuskim, niemieckim lub rosyjskim, miałby od dawna, znalazłoby się kilkanaście nowel wysokiej klasy, oraz kilka przednich powieści o niewygasającej poczytności. Płynność zajmującej narracji, pogodny humor, niejednokrotnie wdzięk, poważny, wreszcie stosunek do życia i wiara w wartość człowieka, wykazywana w jego pracy — oto podstawowe składniki osobowości pisarskiej i ludzkiej Sewera, a zarazem czynniki, stanowiące o znaczeniu jego puścizny powieściowej i nowelistycznej.

Zofia Świdwińska

KONOPNICKA JAKO NOWELISTKA

1. Data urodzin Marii Konopnickiej uprzytamnia, że minął obok nas stuletni okres czasu, w którym urodziła się, tworzyła i umarła poetka, która mimo to żyje między nami. Konopnicka w setnym roku życia niewątpliwie zaciekawia i porusza, wzbudza szacunek dla rzetelnej sztuki pisarskiej, wagi słowa i taktu artystycznego. Czyni to nie osławionymi i wielekroć omawianymi tworami poetyckimi, lecz nieznanymi prawie, krótkimi opowiadaniami prozą. Nowele Marii Konopnickiej, równie piękne jak zapomniane, stanowią wśród całego jej dorobku twórczego, jedyną grupę utworów, dzięki którym autorka „Pana Balcera" czytana będzie zawsze.

Bibliograficznie obejmują one pięć zbiorów, które ukazywały się w Warszawie i Krakowie od r 1888: „Cztery nowele" (W-wa 1888), „Moi znajomi" (W-wa 1890), „Na drodze" (Kraków 1893), „Nowele" (W-wa 1897) i „Ludzie i rzeczy" (W-wa 1898), niezależnie od nowel drukowanych pojedynczo w Bibliotece Uniwersytetów Ludowych.

W pierwszym zbiorze zatytułowanym „Cztery nowele" umieszczone już było opowiadanie, które znane w r. 1884, wydane być może w tym roku samoistnie, uzyskało wówczas nagrodę konkursową. Ów „Wojciech Zapała", jeśli nie najsłabsze, to jedno z najsłabszych prozaicznych opowiadań Konopnickiej, jest dziś jedynie dostępną[1] z pośród pierwszego zbioru „Czterech nowel". Tom ten obejmujący nadto opowiadania: „Ultimus", „Michał Duniak" i „Pod prawem", spotkał się z surową oceną Chmielowskiego,[2] który zarzucał mu, że w całym tym zbiorze wystąpiły w nim w „miniaturze te różne kierunki artystyczne, jakie w dobie powstawania opowiadań albo już się do pewnego stopnia przeżyły, albo też rozwijały się w całej pełni". Chodzi tu o fakt występowania

[1] Dzięki przedrukowi w wypisach St. Lama.

[2] Chmielowski P.: Nowelle Maryi Konopnickiej, Ateneum 1903, zesz. 1.

w najwcześniejszych próbach nowelistycznych Konopnickiej, tak bezdźwięcznej już, przeładowanej prozy poetyckiej romantyków, jak surowych opisów realistycznych i naturalistycznych. W konkluzji — i ten wniosek autora trzeba na razie przyjąć na wiarę — w najwcześniejszych nowelach Konopnickiej „taka jest ciągła mieszanina romantyki poetyckiej i realizmu, podmiotowych, lirycznych wylewów i obserwacji przedmiotowej, że możemy wprawdzie podziwiać giętkość pióra, umiejętność przejmowania się różnorodnymi nastrojami, lecz nie dostrzegamy jeszcze wyraźnie tego, co stanowi indywidualną właściwość autorki, co jej stylowi nada cechę odrębną".

A jednak coś z późniejszej odrębności stylowej, ze swoistego uroku gawędziarskiego opowiadań Konopnickiej było już w „Wojciechu Zapale". Sam sposób rozpoczynania utworu, w całości dalekiego od doskonałych, czy nawet dobrych opowiadań późniejszych wprowadza w szczególną atmosferę bezpośredniej narracji, w której Konopnicka celowała: „Kiedym poznał Wojciecha Zapałę był on już dobrze posunięty w lata, wyschły jak trzaska, pożółkły jak liść jesienny,, a taką przez łeb miał szramę że choć czwórką po niej zawracaj ..." A trochę dalej: „Mieszkał ... pod lasem, w chatynce nędznej, ... z dachem zczerniałym, czesanym przez wyszystkie cztery wiatry, ... z kalenicą zaklęsłą, z bokiem jednym z węgła ruszonym, drugim w ziemię idącym, z drzwiami licho wie jak trzymającymi się jeszcze odźwierka — ot, w pustce ciężkiej, i tyle". To ucinające okres: „i tyle", ten „łeb" z szeroką szramą, to licho z za drzwi tu wyglądające — wszystkie środki językowe, tak doskonale sharmonizowane z bohaterem opisu i z jego środowiskiem są próbą mistrzowskiego stylu nowelistycznego Konopnickiej.

Podobnie doskonałym wprowadzeniem w tok żywego opowiadania jest sposób rozpoczęcia „Niemczaków": „Poszła za Niemca. No trudno. Tego już nikt nie zmieni. Nie była zresztą Wandą, była Felcią; nie mieszkała nawet nad Wisłą" następnie „Naszej szkapy": „Zaczęło się to od starego łóżka, cośmy na niem we trzech sypiali", a nawet „Ksawerego", w tym zwięzłym, rozcinającym zastrzeżenia wyroku: „Nie mogę powiedzieć żeby był idjotą". „Wojciech Zapała" przesuwa także jak typowa nowela kulminacyjny punkt opowiadania ku końcowi. Od początku nie wiemy i nie wyobrażamy sobie w jaki sposób ukaże stary żołnierz Antkowi ukochanego cesarza.

Dopiero w samym końcu utworu zjawia się postać tego cesarza wyrobiona w drzewie ręką Wojciecha. Od początku zarazem postać ta jest jedynym punktem, skupiającym i koncentrującym uwagę. Napoleon, jego blask i legenda, są w rzeczywistości przedmiotem opowiadania, które biegnąc wciąż po jednej linii, posuwa się coraz bardziej wgłąb, a nie rozrasta się wszerz. Mielibyśmy tu więc do czynienia niemal z ideałem kompozycji nowelistycznej, w przeciwieństwie do powieści ograniczającej się do jednej sprawy i na niej skupiającej całą uwagę, gdyby nie równoczesne nagromadzenie wad i nieporadności artystycznych. Szablonowe, wytarte opisy przyrody, tendencyjne wtręty o „Antku sierocie" i „Fidjaszu w chłopskiej siermiędze", melodramatyczna łza w oku nad ich niedolą, sztucznie budowane sytuacje, — są zbyt liczne, byśmy tu mogli mówić o utworze dobrym, czy choćby niezłym.

Ten ulubiony i nadużywany przez Konopnicką tak w prozie jak i w poezji motyw „chłopskiej siermięgi" zjawi się jeszcze w „Chodziku", ale w innym układzie artystycznym. Józef Strzyboń, chłop wielkopolski idzie tu w świat po naukę. Dociera do Genewy i od napotkanych Polaków pożyczywszy słownik francuski — wędruje dalej. Nie ma w tym opowiadaniu krzty poezji, nie ma tu wielkiej sztuki pisarskiej, a jednak stoi ono już tak daleko po za publicystyką „Obrazka". Gdy papierowy i bezkrwisty, martwy artystycznie „wolny najmita, ... tylko garść ziemi zawiązał do szmatki i poszedł drogą",[3] Józef Strzyboń, wędruje na zdobycie nauki, której wartość zna i docenia.[4] Ten energiczny, umiejący samodzielnie myśleć chłop, jest już niewątpliwie żywą postacią literacką. Ale pozbywszy się tendencji w pomyśle bohatera nie umiała jej uniknąć Konopnicka w samym opowiadaniu. Bo czytamy, że Chodzik otrzymawszy książkę „do węzełka sięgnął, wyjął z niego niedobieloną koszulę, lnianą, grubą, w której miał zawinięty kawał czerstwego chleba, książkę obok chleba umieścił, złożył razem i tobołek do drogi wiązać zaczął". Ta lniana koszula przecież, ten kawał czerstwego chleba, książka obok niego złożona, to są wszystko nieznośne banały, zarysy tandetnego afisza propagandowego, który choć wypływał z najlepszych intencji, niczem innym

[3] „Wolny najmita" (1879).
[4] „Chodzik" w zbiorze „Ludzie i rzeczy" (1898).

jak propagandą nie był. Z równie szlachetnych, najuczciwszych pobudek wyrosła już u Konopnickiej postać ubogiego studenta w Mendlu Gdańskim",[5] zrodzona zresztą pod wyraźnym wpływem Orzeszkowej. Młodzieniec „z wzburzoną czupryną, w rozpiętym mundurze, z rozkrzyżowanymi rękoma (stojący) pod oknem żyda", jest jednym więcej z licznych afiszów, jakie przez całe życie rozklejała Konopnicka na murach obojętności ludzkiej.

2. Do grupy nowel stojących już na dojrzałym poziomie artystycznym należy „Marianna w Brazylii". Postać żywa, kobieta wiejska z krwi i kości — Marianna[6] wyrosła z trwałej dążności pisarki do ukazywania zalet i wartości polskiego ludu. W tym wypadku dążność ta nie tylko nie osłabiła całej noweli, ale w przekonywującej motywacji artystycznej zdobyła własną siłę wymowy. Chmielowski dociera tu zdaje się do istoty rzeczy, gdy mówi, że w opowiadaniu tym Konopnicka całą rzecz oparła na anegdocie" i główną postać „odmalowała z takim życiem, z takim żartobliwym uśmiechem, iż wartość anegdoty podniosła do znaczenia wizerunku artystycznego". Rzeczywiście odczuwa się tu silnie rodowód noweli, jako gatunku literackiego, jej historyczne pochodzenie od zabawnej, ustnej anegdoty. Kiedyś może bohaterka podawanych sobie z ust do ust dykteryjek domowych, w noweli Marianna — służąca wiejska wysłana ze smoleńskiej gubernii do Brazylii i na drugiej półkuli radząca sobie jak na własnym podwórku, otwiera szereg tych świetnych, żywych zawsze postaci, które wprowadziła do literatury Konopnicka. Marianna, Ksawery, Urbanowa, Józefowa, Krysta, Banasiowa, wachmistrz Dzieszuk i małe Mostowiaki, to są wszystko postacie, które choć miej znane żyją przecież obok Michałków, Antków, Mart, Bartków, Anielek i Marcinków oddawna w świecie naszej fikcji literackiej.

Z „Marianną" pojawił się także po raz pierwszy tak rzadki w nowelistyce polskiej element humoru. Jest rzeczą głęboko humorystyczną, że u nieuśmiechającej się prawie nigdy Konopnickiej pojawił się on w dwóch najsmutniejszych nowelach: W „Ksawerym" i w „Naszej Szkapie".

Najjaśniejszym blaskiem zajaśniał zaś u tłumaczki „Serca" w uroczej „Urbanowej". W dziwnie ciepłym obrazku, jaki

[5] „Na drodze" (1893).
[6] „Marianna w Brazylii", „Nowele" (1897).

tu Konopnicka stworzyła, uśmiechamy się nieustannie pod wpływem, jeśli tak można powiedzieć humoru opisowego, związanego nie z bohaterem ani wypadkami, lecz ze szczególnym sposobem ich opisywania: „W ogóle garnki tłukły się u nas, jakby na komendę. Z rana Urbanowej „czegoś się ręce trzęsły", w południe „wszystko jej z rąk leciało", wieczorem zaś „cała nie mogła". Jeśli zaś przypadkiem „mogła", to zwykle wtedy „musiała duchem skoczyć naprzeciwko", po czym w kuchni bywało prawdziwe pobojowisko. Zresztą, jeśli mówię, że garnki się tłukły to dlatego tylko, że mnie Urbanowa nie słyszy ... Garnek mógł się „oberżnąć", „okroić", „pęknąć", „wyszczerbić", „utrącić", „wyślizgnąć", lub zgoła „klapnąć" ... A ponieważ żaden stłuczony nie był, przeto Urbanowa nigdy ich nie wyrzucała ... Każdy niedobitek miał nie tylko swoje miejsce, ale także i swoją historię. Kiedy trzeba było obiad gotować, Urbanowa zdejmowała pierwszy z nich, wzdychając i kiwając głową. — Jeszczebyś ty pożył, nieboraku, żeby nie fajerka, ... Garnek był jak rzepa ... Taki dzwon miał że to ha! Stawiała go i zdejmowała inny. Garncowy garnek ... żebym tak zdrowa była! Jaka to polewa! ... On jeszcze dziś więcej wart niż drugi cały ... Stawiała go i wzdychała mocniej jeszcze, poczem sięgała po trzeci. — Na kanonickim rynku go kupiłam ... Dziś sześć tygodni .. Nie, łżę! ... Dziś pięć tygodni i trzy dni ... Złoty i groszy sześć dałam za niego. Żebym tak jutra doczekała, jak sprawiedliwie mówię ... Żeby się nie był utrącił, toby do roku wytrzymał ... Garnek jak śkło ... Z kolei brała czwarty. Ten zawsze ją zastanawiał najmocniej. Opukiwała go, przeglądała pod światło i kręciła głową. — I niech tu kto mądry będzie, którędy on ciecze? A ciecze choroba! ... I tak szło dalej i dalej, póki ten, w którym już naprawdę rosół wstawiać miała, z trzęsących się rąk jej nie rymnął na ziemię. Wtedy nastawał sądny dzień w kuchni. — Masz, babo, redutę! — wołała Urbanowa, uderzając w suche, pomarszczone ręce. — Znowu skorupa! A bodajżeś zalśnuł ... Nienastarczone rzeczy z temi skurupami ... No, i rób co chcesz! Taki nowy garnek ... A bodajżeś zmarniał! ... Półsiódma czeskiego dałam ... Tygodnia jeszcze nie ma ... A żeby to choroba z takiem gospodarstwem! ... Ale to tak, kiedy żelaznych garnków w domu nie ma, tylko same skorupy ... Jakem była u państwa Asnyk, to tam nijakich skorupianych garnków nie było.

Same żelazne, jeden w drugi jak wybrane ... Żebym tak jutra nie doczekała, jeżeli łżę ... U państwa Asnyk było tak a tak, u państwa Asnyk robiło się to a to, u państwa Asnyk nigdy tego nie bywało, u państwa Asnyk tego nauczona, u państwa Asnyk do tego nie nawykła ... słowem gotowy prejudykat na każdą porę dnia i nocy i na wszystkie kuchennego życia wypadki."

W tych samych nowelach i w szeregu innych zawarte zostały zarazem najsilniejsze odczucia tragizmu.

Ale ani obłąkana z noweli „Na rynku", ani „Ksawery" przy ogromie ich nieszczęścia nie są postaciami tragicznymi — z losu swego nie zdają sobie sprawy. Postacią prawdziwie tragiczną w nowelistycznym dorobku Konopnickiej jest już Józefowa.[7] Wspaniała nowela pod tym tytułem, nazwana może być śmiało nowoczesnym studium psychologicznym kobiety, którego nie powstydziłaby się żadna ze współczesnych autorek osławionych powieści psychologicznych.

„Od początku do końca łzawym humorem tchnąca „Józefowa" — pisze J. Nowiński —, druga Kaśka karyatyda, wspaniały typ kobiety — słowianki, rosła, piękna, zdrowa i silna, stworzona na matkę i obdarzona w najwyższym stopniu instynktownym pożądaniem macierzyństwa, — ma za męża głupowatego niedołęgę, malutkiego, łysawego potwornego, wstrętnego, niezdatnego nawet do żadnej roboty: biedna Karyatyda musi go utrzymywać noszeniem wody. Ale praca dla niej niczem, „tragicznością" jej życia jest, że zamiast dużego jakiegoś chłopa, co w razie czego mógłby ją sprać, dał jej los — Glapę. Ażeby choć trochę podnieść w oczach (ludzkich) Glapę, a tym samem ... i siebie, usiłuje go ona systematycznie wysławiać, jako obdarzonego wszystkimi zaletami męskości, wysławia jego siłę fizyczną, dochodzi nawet do udawania poważnego stanu. Niepokój jej i wzruszenie przy narodzinach dziecka u stróżostwa maluje Konopnicka z dziwną prostotą i siłą. Ta stróżowa, to dla jej bohaterki pod wszystkiemi względami ideał szczęścia: mąż, drab sążnisty i wąsaty, bije ją o byle co, gdy ona sama nawet wybitą być nie może. Serdecznie możnaby się uśmiać ze wszystkich tych kontrastów pomiędzy Józefową, jej pragnieniami, marzeniami i ideałami, a Glapą — gdyby się na płacz nie zbierało".

[7] „Na drodze" (1893).

W prawdziwie oddanym wizerunku wiejskiej piękności,[8] popełnia krytyk jeden błąd: ani w toku noweli, ani wobec Józefowej nie odnosimy nigdy wrażenia — „łzawego humoru". Przeciwnie, wbrew opinii Nowińskiego, nigdzie nie ma się tu ochoty ani śmiać, ani płakać. Zachowuje się spokojną powagę, wobec tragicznego spokoju Józefowej. W jej milczeniu i zamkniętym dla nas uśmiechu, jest twarde Konopnickiej „non dolet": „I wiedzieć, że nic nie zmieni tej doli ... Nie, to nie boli" — pisała w którymś z wierszy „Linie i dźwięki" (1897). A Józefowa umierając z winy nieopatrznego pchnięcia jej przez Glapę, do zebranych wokół łóżka kumoszek: „Zawsze to, co chłop, to chłop! — rzecze z trudnością wymawiając słowa. — Chłopu niewiasta nijak nie uradzi ... Tak już ... Pan Jezus postanowił ... A jeszcze kiej się taki trafi, co w sobie taką moc ma ..." Napięcia takiego tragizmu, takiej siły poruszającej i wstrząsającej nie odnajdziemy w żadnej innej noweli Konopnickiej i w rzadko którym utworze pisarzy późniejszych.

Jedynie tylko „Krysta"[9] zbliża się do „Józefowej" i rozsadza równie silnie jak ona epickie ramy noweli. Gdyż najlepsze utwory nowelistyczne Konopnickiej, dobrze przylegające do swych ram rodzajowych są jednocześnie wyładowane najszczerszym gorącym liryzmem, którego nie znalazłoby się łatwo w jakimkolwiek z jej liryków. Potwierdza to znany fakt, jak płynne i ruchome są granice rodzajów literackich i jak niezależnie od nich żyje sztuka.

[8] Konopnicka kreśli zdumiewająco plastyczny portret fizyczny Józefowej: „... Luźny kaftan, ... odkrywał złotawą, nieco wzdętą szyję. Na szyi tej osadzona była niewielka bardzo kształtna czarnowłosa głowa, z niskim białym czołem i czerstwą jędrną twarzą, której niezupełnie prawidłowe rysy oświetlane były błyskawicznie częstym, odkrywającym zdrowe i równe zęby uśmiechem, tudzież siwymi, mocno ocienionymi oczyma, pod brwią wąską, czarną ... Wspaniały, lekko pochylony kark, proste o szczupłych barkach plecy, pierś wydatna, acz drobna, giętkie, ślicznie zarysowane ramiona, a przy tym ten rytmiczny, właściwy jej chodowi ruch gibkich, w lirę wygiętych bioder, nadawały jej zapracowanej, dźwigającej wodę kobiecie taką linię, jaka rzadko bywa udziałem wytwornych nawet piękności. Kiedy szła, podgięta nieco spódnica ukazywała grubą, pięknie zawsze dopraną, lubo nieco siwawą koszulę i odkrywała aż powyżej kostek bose, lekko złotawe i zaróżowione nogi, z niedużymi, ciemniejszymi stopami. Stopy te zdawały się nieproporcjonalnie małe do tych silnych, dwu spiżowym słupom podobnych, podstaw, na których wspierało się to jędrne, soczyste, pełne krwi świeżej i młodego zdrowia ciało."

[9] „Nowele" (1897).

Za przedmiot „Krysty" uważa Chmielowski „objawy podwójnej miłości w sercu silnie czującej wieśniaczki. Dopiero co zaślubioną Krystę — pisze — pozostawia we wsi młody małżonek, by odbyć powinność wojskową. Żona wierną jego pamięci się nie okazała, ulegając przemocy popędu zmysłowego, oddała się człowiekowi, który nie budził w niej żadnego żywszego uczucia, a wreszcie stał się jej wstrętnym, gdy przyszło na świat dziecko, równie jej niemiłe. Nie umiała sobie zdać sprawy z tego, jakim sposobem dopuściła się takiego zapomnienia, boć ona przecie całą duszą kochała Antka. Autorka nie opisuje szczegółów stosunku ze wstrętnym ojcem niemiłego dziecka, uważając go jeno za konieczny wstęp do odmalowania stanu duszy Krysty na wieść, że Antek wraca. Zaszeptawszy martwym, bezdźwięcznym głosem: „Jezu! ... Jezu miłosierny!" — porwała się z izby i pobiegła w kierunku, skąd spodziewała się nadejścia. Przypomniała sobie chwilę rozstania, przypomniała przysięgę złożoną Antkowi ... Już mglisto przedstawiał się jej zamiar odebrania sobie życia, ale za nic w świecie nie chciałaby, żeby Antek dowiedział się o jej przewinieniu. Z sofisterią właściwą kobiecie, — ciągnie Chmielowski — pragnąc, by ją za dobrą, wierną miał ten, co ją ukochał, powiada sobie, że popełni kłamstwo dla jego spokoju, dla jego szczęścia: „Niechże on choć jedną godzinę dobrą ma! ... „Niechże on choć raz, choć raziczek dobrem sercem przytuli ją do siebie! ..." Atoli obok tej pobudki altruistycznej, wypowiedzianej głośno, jest i samolubna, której domyślić się musimy: ona by nie mogła wytrzymać spojrzenia Antka, gdyby się dowiedział o jej przeniewierstwie. Więc skłamie, przysięgnie, że mu wierną była; ale spokoju nie zazna i trząść się będzie w chwili upojenia i dopiero na dnie rzeki znajdzie ukojenie, wówczas gdy Antkowi oczy się otworzą ...

Krysta, to obraz kobiety, ulegającej popędom chwilowym, nie umiejącej oczywiście analizować swej duszy, ale mającej pomimo instynktowej sofistyki i kłamstwa, głębokie poczucie prawości, karzącej samą siebie za popełnione przestępstwo. O ileż wyższą jest ta chłopka od zalotnic salonowych" ...

Stawiając „Krystę" wśród najlepszych nowel Konopnickiej, Chmielowski wyrządza jej zarazem krzywdę niedbalstwem omówienia. Co mają wspólnego „objawy podwójnej miłości", o których mówi na początku z ukochaniem „całą duszą" Antka o czym czytamy dalej? Jest niewątpliwą prawdą, że

kochała jedynie i głęboko Antka. Z tego uczucia wynika w noweli wszystko; ono prowadzi w prostej linii do tragicznego zakończenia i ono również przekreśla wszystkie domysły Chmielowskiego na temat kłamstwa Krysty. W czynie jej nie ma ani altruizmu, ani samolubstwa, nie ma nawet typowej, kobiecej sofisterii, jest tylko proste, nie rozumujące — kochanie. To nie Krysta „powiada sobie, że popełni kłamstwo", lecz Chmielowski i wplata w badania naukowe, swoje pozanaukowe opinie. Krysta nic nie powiada, ani nie przemyśliwa, ona nawet nie wie z taką pewnością jak Chmielowski, czy „na dnie rzeki znajdzie ukojenie". Pewne jest, że znajdzie tam przeraźliwą, obcą swej młodości i urodzie — śmierć. Śmierć zresztą, którą sobie sama wybrała i naznaczyła.

Dwa obrazy Antoniego Kamieńskiego p. t. „Krysta", umieszczone w Tyg. Ilustrowanym z r. 1902 nie oddają w żadnym stopniu wymowy tej niezwykłej, godnej wybitnego pendzla lub wielkiego talentu dramatycznego — postaci. Śmiałość pióra i samodzielność myśli, jakie w tej noweli objawiła Konopnicka, rzucają nowe światło na panujące dotąd opinie o jej umysłowości.

3. O ile „Krysta" jest gwałtownym szukaniem śmierci, obojętnym, spokojnym jej oczekiwaniem jest arcydziełko nowelistyczne „Banasiowa". Trudno gdziekolwiek jeszcze znaleźć tyle spokoju i pogody, tyle naturalnej prostoty wobec Wielkiej Nadciągającej, co w związanych z sobą tematycznie trzech opowiadaniach: „Banasiowa",[10] „U źródła",[11] „W dolinie Skawy".[12]

Stare kobiety z ludu, bohaterki dwóch pierwszych utworów, są tu nie tylko — jak dotąd — wyrazicielkami przekonania autorki o trwałych wartościach „prostaczków", ich naturalnej prawości, szczerości i mocnej, prostej wierze, ale także dokumentem zdobytej przez pisarkę dojrzałości i własnej filozofii życiowej. Banasiowa to już nie tylko jak Chodzik, postać programowa, recytująca sumę wyznaczonych jej poglądów, ale — to przede wszystkim — sama Konopnicka. Zajęte przez nią mocne, samodzielne stanowisko myślowe przemawia poprzez i niezależnie od świetnego artystycznie

[10] „Moi znajomi" (1890).
[11] „Na drodze" (1893).
[12] „Na drodze" (1893).

wizerunku Banasiowej. Niezapomniany jest obraz staruszki w białym czepcu, która nie zna swojego wieku, bo nie ona, lecz Pan Jezus jej lata liczy, która czując przecież starość „do dzieci na śmierć ściągła", ale zarazem niezapomniany i wstrząsający jest jej spokój, wobec stojącej w tej noweli wciąż za progiem — śmierci. Śmierć tę rozumie zresztą jako naturalne wołanie ziemi i upragnione przejście do krainy znajomego, bliskiego — Jezusika.

„W dolinie Skawy" z zagadnienia śmierci wyrósł i silnie się z nim związał problem zmartwychwstania. Spojone zostały pojęciem nieśmiertelnej pieśni: „Pieśń owa, co sama po ziemi chodzi, oczy ślepe ma i wyciągnione przed siebie ręce. Tak stara jak ten świat, tak biedna, jak bezchlebne kłosy, ale gdyby jej nie było, żadna mogiła nie porosłaby zielem, a na ołtarzu gasłyby paschalne świece. Bosa chodzi, jedną tylko lnianą koszulę na sobie ma, nie zatrzymuje się nigdzie, nie łaknie ni snu ni wody, pragnąca nie jest. Na kogo się natknie, ten za nią iść musi, i tak jak ona śpiewać, ślepym być i wyciągnięte ręce mieć w powietrze ciche i w wichry jęczące. A choćby król był, boso musi iść, iżby się z bliska ziemi tknął, czy to w kwiat, czy w ciernie ugodzi, inaczejby się w kamień obrócił, którym szatan co rok grób Chrystusów przywala, iżby zmartwychwstania na świecie nie było. Ale zmartwychwstanie jest na świecie, bo takich co z pieśnią boso po ziemi chodzą nigdy nie zabraknie."

I w pieśni, w wszystko wyjaśniającej akceptacji życia żegna świat doczesny zmarły „W dolinie Skawy".

Pod wrażeniem lektury tej niezwykłej noweli, Jan Karłowicz, śmiały umysł i niecodzienne pióro pisał w roku 1902:[13] „Przeczytałem prawie jednocześnie „Śmierć" I. Dąbrowskiego i zbiorek nowel M. Konopnickiej zatytułowany „Na drodze". W zbiorku tym znajduje się krótki, na sześciu kartkach skreślony przecudny obrazek „W dolinie Skawy". Autorka spotyka skromny, wiejski orszak pogrzebowy; wózkiem jednokonnym gromadka wieśniaków odwozi na cmentarz nieboszczyka, śpiewając z „Kancyonału" prastarą pieśń żałobną, dziwnie prostą, a zarazem dziwnie filozoficzną .. Mimowoli nasunęły mi się trwożne, rozpaczliwe słowa młodzieńca ze „Śmierci" Dąbrowskiego, jako biegunowe przeciwieństwo do spokojnej męskiej, a mężnej mowy Konopnickiej.

[13] Jan Karłowicz. Wobec śmierci. Tyg. Ilustr. 1902, nr 14, s. 269 (numer poświęcony Konopnickiej).

Męczennik „Śmierci" zapisuje w dzienniku swoim: „Niewytłumaczony jakiś strach wciska mi się w duszę ... Smutno, strasznie mi smutno. Ja taki biedny, wynędzniały. I oto umieram jak nędzarz, opuszczony, nieszczęśliwy ... Już nie ja, ale cała dusza mi płacze ... Po całych dniach siedzę jak ogłupiały, bezmyślnie patrząc przed siebie i nic nie widząc. Chciałbym zapomnieć myśleć." Tak pisze mężczyzna. A „słaba" kobieta, podniósłszy śmiało przyłbicę, spokojnie i hardo spogląda w oblicze śmierci i tak przemawia: „Przygodne tu wszystko i jednochwilowe.. Miałem tu, miałem żonę, dziatki. Tu ... w krainie przemian, zwiędnień i przekwitów serca. Miałem. Było to nuże snem szczęścia, ... ale teraz ... nie drżę z rozkoszy, lecz nie drżę i z bólu. Cichy jestem. Jestem, czym byłem — nicością. Do grobu idę, idę do ziemi, rodzicielki prochu i człowieka. Do ziemi, która była matką matki mojej i matką ojca mego, i do której pójdą syny moje i dzieci synów moich. Rozwiązały się pęta moje i te, co łańcuchem mi były, i te, które były róż wieńcem. Wolno mi już nie kochać, nie czuć trwogi, gniewu, pogardy, zazdrości ... Miłym sercem żegnam was...sercem uleczonym — z życia... Troskałem się „około wiele", aleć jednego tylko było mi potrzeba — grobu. Ten ci jest dom wieczny i pościelisko pokoleń, które przeminęły i które przyjść mają ... Acz lepszym byłoby, iżby nie przychodziły, bo to „co się żywot mieni, męka i wojna jest" ... Ale przyjdą i przeminą. O śmierci, ty jesteś życiem świata ... Ale i śmierć zaś rozwiązaną będzie, a gdy jej usta nie znajdą w prochu ani jednej iskry do zdmuchnięcia — wtedy nastanie mir i wieczna cisza ..."

Że śmierć jest życiem świata, to były przekonanie i pewnik, płynące z nowel Konopnickiej.

4. „Wszystko jest Tobie kolebką, Ojczyzno! Grób jest tylko nam, przechodzącym ..."[14] Tym duchem żyją bohaterowie dwóch opowiadań powstańczych: „Hrabiątko"[15] i „Jak Suzin zginął".[16] Oba związane z wypadkami 1863 r. są wycinkami wielkiej przegranej sprawy i ukazują zarówno sylwetki bezimiennych żołnierzy, jak historyczną śmierć bohaterskiego Suzina. Nieznani nawet z imienia, dwaj bracia — hrabiowie, symbolizują w „Hrabiątku" rzadko urzeczywistnianą zasadę: „wielki ród, wielkie imię, wielka też powinność

[14] Maria Wielopolska. „Kryjaki" ... z przedmową St. Żeromskiego, s. 184.
[15] „Hrabiątko". Kraków 1924, B. U. L.
[16] „Jak Suzin". Kraków 1924, B. U. L.

ojczyźnie". Śmierć młodszego z nich, dziecka — żołnierza, wstrząsa nie tylko towarzyszami broni, ale autorką i czytelnikiem, który czuje, że mowa tu o tej śmierci, która przez wieki mocuje się z polskim życiem: „Niejedna łza tam padła z tych twardych oczu w ziemię, gdyśmy go tak zobaczyli wyciągniętym, zmizerowanym po śmierci, w podziurowanej od strzałów czerkiesce. Pięć kul w piersi wziął, jak stary dzielny żołnierz". Już tylko przedłużeniem tego opowiadania wydaje się relacja o śmierci Pawła Suzina. Artystycznie stoi ona znacznie wyżej od „Hrabiątka".

Wiadomo, że 24 — letni dowódca zginął na czele oddziału kosynierów pod Stragiszkami w walce z przeważającymi wojskami rosyjskimi. W ujęciu artystycznym wygląda to tak: „Takeśmy też stanęli pod onych borów ścianą, miawszy za sobą kosynierów od Augustowa. Chłopy to były niegwałtem wielkie, zwiędłe, śmiałe, suchożyłe, a tak zwarte w sobie, jak żywiczna miazga. Nie nosił lud ten naszych kurt powstańczych, ale jak we lnach biało odzian z chat w postołach wyszedł, tak się we lnach został, który z płachetką przez plecy, który z misternie plecioną kobiałką, milczący, zadumany, z brzeszczotem na sztorc przed sobą, bielał skroś sosen borowych, jak brzeźniak w wiośnianej korze."

Pewnego rodzaju typ nowel powstańczych reprezentują też opowiadania poświęcone sprawie niemieckiej w Polsce. Są to dzieje, jeśli nie historycznych, to duchowych powstań jakie wybuchać musiały w sercu niejednego Polaka w końcu 19 wieku.

U Konopnickiej swój wyraz poetycki znalazły w nowelach: „W Gdańsku", „W winiarskim forcie" i „Niemczakach".

Najwyżej artystycznie postawionym i przeprowadzonym „nie pozwalam" pisarki wobec panoszącej się na ziemiach poznańskich „szwabskiej krwi" jest opowiadanie „W winiarskim forcie".[17] Całość zamknięta w ramy chrypliwego pienia znienawidzonego kałakuta obrazować ma odwieczne gniecenie polskości na niemieckim pograniczu. Wołając wielkim głosem na alarm dokonuje tego autorka w sposób najbardziej uroczy: „Ranek był świeży, wiosenny, słoneczny. W Winiarskim forcie, w Poznaniu, piał kogut grubym chrypliwym głosem, wielki kałakucki kogut. Piew to był głuchy, jakby ze ściśniętej gardzieli idący, zakończony charczeniem dwóch

[17] „Moi znajomi" (1890).

kłócących się ze sobą falsetowych tonów, urwanych na jakiejś niesfornej, czkawkę przypominającej nucie.

Sam kogut wszakże wiele o głosie swoim rozumieć musiał, gdyż po każdym zapianiu stawał jak wryty i, wysuwając coraz wyżej z barków grubą, włochato obrosłą szyję, szybko, jak gdyby w podziwie obracał na wszystkie strony łeb ciężki, nakryty wielkim, aż na oczy spadającym pierzastym szyszakiem. W zdumieniu swoim zapomniał nawet na chwilę o rozgrzebywaniu śmietnika, stojąc tak na jednej z silnych, aż do ostrogi kępami pierza obrosłych nóg czarnych, podczas gdy druga, wyciągnięta w tył ze skulonymi pazurami, zbierała się niezgrabnie do postawienia następnego kroku.

Nim go wszakże postawić zdążył, już ze wszystkich przedmieść pobliskich, z Waliszewa, z Nowej-Grobli, ze Środki — rozlegało się jasne, szerokie, donośne pianie zwykłych polskich kurów, to pojedynczo, to razem po dwóch, po trzech, jak tam którego chwyciła myśl dobra. Pomiędzy tymi wyrobionymi i w doskonałą muzyczną frazę zaokrąglonymi głosami słychać było piskliwe, zupełnie jeszcze pozbawione szkoły wyrwasy młodych kogutków, które zaraz wszakże zagłuszał jeden lub drugi wyborny solista.

Wielki kałakut słuchał, przechylał na obie strony obciążoną ogromnym czubem i nabrzmiałymi koralami głowę sinawą błonką zakrywał na jedno mgnienie oka okrągłe, rubinowe źrenice, ale się zwyciężonym nie uznawał, i skoro tylko nieco po przedmieściach ucichło, bił po sobie ciężkimi lotami i zanosił się grubym, chrapliwym pianiem. Natychmiast czyste, metaliczne głosy jego adwersarzy uderzały w powietrze ze zdwojoną siłą. Czuć w nich było rozdrażnienie niezwykłe. Sąsiad z winiarskiego fortu świeżym był przybyszem; przedmiejskie koguty nie nawykły jeszcze do jego tubalnego głosu. Wiadomo było, iż uważają go wprost za szykanę. Kałakut niemniej czuł się podrażnionym. Nie umiał nawet zgoła wytłumaczyć sobie, dlaczego właściwie ksiądz Johann Wurst, pan jego, przeniósł się tu z Westfalii, z miasteczka, gdzie wszystkie koguty tak samo basem piały, i gdzie żaden kur nie robił skandalu jakimiś wykrzykami zza płota. Było to wprost nie do pojęcia. I znów się ciężkimi skrzydłami po żebrach tłukł i zanosił przeraźliwym pianiem.

— Szwabska krew! — zaklął wachmistrz Dzieszuk, czyszcząc odświętny mundur przy otwartym oknie. — Drze się,

jakby kto barana rżnął. Że też to choć i pianie, to insze katolickie, a insze znów szwabskie ..."

5. Występuje w nowelach Konopnickiej pewien typ bohaterów, który dokonuje szczególnego spustoszenia w sercu autorki i czytelnika. Są to dzieci — i to zarówno dwaj chłopcy i ich mała siostrzyczka z „Niemczaków", jak niezapomniana trójka: Wicek, Felek i Piotruś z nieśmiertelnej „Naszej Szkapy", jak twarze i profile dziecięce wielokrotnie migające w innych nowelach. Chmielowski, pierwszy i jedyny wśród krytyków zwrócił uwagę, że „musimy w „Naszej Szkapie" uznać jedno z małych arcydzieł nowellistyki naszej". By wykazać całą słuszność tych słów należałoby przytoczyć ją w całości. Jedno jest jednak pewne, że opowiadanie to żyje nie tylko na kartach książki, ale w pamięci każdego, kto je raz przeczytał.[18]

6. Celem tego przeglądu części nowel Konopnickiej było wykazanie choćby w najmniejszym stopniu, że głośna poetka, autorka niezliczonych utworów wierszowanych, wielu przekładów z literatur obcych, licznych studiów krytycznych i książek dla dzieci wzbogaciła również literaturę polską doskonałymi, zapomnianymi dziś opowiadaniami prozą.

Napisane w dobie pozytywizmu, w okresie panującej w całej literaturze i w jej własnej twórczości poetyckiej upartej dydaktyki, często publicystyki, zawsze retoryki, wno-

[18] Tymczasowy spis nowel Konopnickiej wyglądałby następująco: „Anusia", „Banasiowa", „Chodzik", „Dym", „Dziady", „Głupi Franek", „Hanysek", „Hrabiątko", „Jak Suzin zginął", „Jakton", „Jeszcze jeden numer", „Józefowa", „Józik Srokacz", „Krysta", „Ksawery", „Lalki moich dzieci", „Martwa natura", „Maryanna w Brazylii", „Maryśka", „Mendel Gdański", „Michał Duniak", „Miłosierdzie gminy", „Modlitwa Terki", „Moja cioteczka", „Mój zegarek", „Na drodze, obrazek grecki", „Na rynku", „Na werandzie", „Nasza szkapa", „Niemczaki", „Onufer", „Panna Florentyna", „Pod prawem", „Podług księgi", „Stacho Szafarczyk", „Szlendaki", „U źródła", „Ultimus", „Urbanowa", „W Awinionie", „W dolinie Skawy", „W Gdańsku", „W starym młynie", „W winiarskim forcie", „Wojciech Zapała", „Z cmentarzy", „Z włamaniem", „Za kratą", „Ze szkoły". — Zestawienie to nie obejmuje całości dorobku nowelistycznego Konopnickiej, częściowo dotąd rozproszonego w czasopismach, książkowo zaś, wraz z przekładami, wyliczonego u Estreichera (Bibl. Pol. XIX, st. 1881—1900, 2,306—6). Pewną ilość ich przynosi świeżo „Zbiór nowel i obrazków", wydany staraniem Związku Polek w Ameryce, Pittsburgh 1946, s. nlb. 10, 462, z portretem i słowem wstępnym. — Z nowel tych największą popularność zdobyły: Banasiowa, 8 wyd. do r. 1931, Dym, 20 wyd. do 1938, Hrabiątko, 3 wyd. do 1934, Nasza szkapa, 16 wyd. do 1936, Niemczaki, 11 wyd. do 1934, Urbanowa, 9 wyd. do 1936, W winiarskim forcie, 9 wyd. do 1939.

siły one do literatury przejmującą siłę treści i zdumiewającą prostotę formy.

Wydaje się, że objawione w nich gorące uczucie patriotyczne, głęboka troska społeczna, rozległa myśl filozoficzna, w formie zaś świeżość słowa, potoczystość narracji, plastyka opisu i prawdziwy takt artystyczny pozwalają nazwać Marię Konopnicką jedną z najwybitniejszych naszych myślicielek i artystek. Jeśli się zaś doda z niewątpliwą słusznością, że równie wysoki poziom osiągnęli w swych nowelach współcześni jej: Prus, Sienkiewicz, Orzeszkowa i Dygasiński, to uwydatniając zarazem odmienności i zbieżności „Antków", „Janków", „Julianek", „Gedalich" i „Beldonków" z „Niemczakami", „Krystą", „Ksawerym", „Jaktonem" czy „Banasiową" zadokumentuje się tylko rzadko stwierdzaną żywotność i bogactwo polskiej literatury pozytywistycznej.

PRZEGLĄDY

NOWE STUDIUM O PRUSIE

Janina Kulczycka — Saloni: Bolesław Prus. Łódź 1946 s. 176.

Działalność publicystyczna i twórczość literacka Bolesława Prusa należą do zagadnień interesujących i wdzięcznych, to też od dawna przykuwały one uwagę ludzi, zajmujących się literaturą i wywołały sporo mniejszych i większych studiów, rozpraw o zakroju monograficznym i szkiców przeróżnych, poświęconych takim czy innym problemom szczegółowym lub ogólnym. Chmielowski, Matuszewski, Szweykowski, Bystroń, Gawecki, Araszkiewicz, Włodek — oto kilka nazwisk najwybitniejszych znawców twórczości autora „Emancypantek". Do grona ich przyłączyła się ostatnio J. Kulczycka — Saloni, pisząc sporą książkę, przeznaczoną, jak głosi przedmowa, „przede wszystkim dla starszej młodzieży szkolnej", a więc pracę naukowo-popularną, podającą „raczej zestawienie wyników badań" cudzych, wymienionych w „dokładnym zestawieniu" bibliograficznym, aniżeli wyniki dociekań własnych. Z obydwu więc względów, i na swój temat i na charakter, praca o Prusie budzi duże zaciekawienie i domaga się omówienia nieco dokładniejszego, aniżeli ryczałtowa pochwała lub równie ogólnikowa przygana.

Względy te są jasne i z góry przesądzić mogą o powodzeniu lub niepowodzeniu nowej książki. „Faktem znamiennym jest — czytamy zaraz na wstępie zdanie bardzo ryzykowne, bo dalekie od prawdy — że Prus, Orzeszkowa, Sienkiewicz, Świętochowski nie mogą się pochwalić ani jedną monografią, podczas gdy Żeromski, Wyspiański, Kasprowicz mają ich po kilka" (s. 7). Pomijając merytoryczną nieścisłość tego ujęcia, o Sienkiewiczu bowiem mamy kilka książek (Chmielowskiego, Tarnowskiego, Lama, M. Gardner) ani gorszych ani lepszych od monografij o Wyspiańskim czy Kasprowiczu, przyznać mu trzeba słuszność o tyle, że o Prusie nie mamy dotąd monografii syntetycznej czy encyklopedycznej, a więc książki, która naukowo ustalałaby ogół i wzajemny związek faktów dotyczących życia, działalności i pracy pisarskiej tego autora. A skoro tak, zwłaszcza że brak takiej monografii pośrednio dowodzi braku systematycznych badań nad całością zagadnienia zwanego „Bolesław Prus" to czy można już dzisiaj kusić się o studium popularno-naukowe?

Sądzę, że nie, w poglądzie zaś takim utwierdza mię przeczytanie recenzowanej tu książki. Większość jej niedomagań, mankamentów, jak lubi mówić autorka płynie stąd, iż całość przedstawianego przez nią zjawiska nie dojrzała jeszcze do wykładu popularnego, nie przeszła bowiem przez te długie i mało ciekawe a przecież nieodzowne stadia, których wymaga bezbłędne poznanie naukowo-literackie.

Że nie jest to uwaga pedantyczno akademicka, lecz że idzie tu o sprawę centralną, dowodzi rzut oka na, powiedzmy, osobowość Prusa tj., układ bardzo ścisłych i subtelnych związków

zachodzących między człowiekiem, Aleksandrem Głowackim, a publicystą, który w ciągu lat czterdziestu stale pisywał do dzienników warszawskich i innych, oraz powieściopisarzem, któremu działalność publicystyczna nie wystarczała i który to, czego nie mógł czy nie zdołał wyrazić w swych artykułach i felietonach, sławnych „Kronikach", usiłował wypowiedzieć w dwudziestu przeszło tomach nowel i powieści. Jak dalece sprawy te są nierozerwalne, dowodzą książki o Prusie Włodka i Szweykowskiego, badaczy, którzy zagubili się w labiryncie publicystyki Prusa, choć nie o nią im chodziło. Człowiek? — wiemy o nim tak mało, że nic prawie. Gdy Orzeszkowa czy Sienkiewicz pozostawili po sobie setki czy tysiące listów do przyjaciół i znajomych, korespondencji Prusa właściwie całkiem nie znamy. Czyżby nie pisywał listów? Czyżby zastępował je listami do czytelników, swymi artykułami? Nie idzie mi tu o obronę niemodnych dzisiaj studiów psychologicznych, lecz o fakt, że bez znajomości człowieka i jego postawy często nie możemy zrozumieć pisarza. Nie możemy uporać się z interpretacją jego dzieł. Oto przykład. Najnowsza monografistka omawiając „Emancypantki", zajmuje się m. in. zagadnieniem sławnego wykładu filozofii, włożonego w usta Dębickiego, i wyjaśnia, że wykład ten jest tylko integralnym składnikiem powieści, takim samym jak „histeryczne nowatorstwa Howardówny lub materializm Norskiego" (s. 114), składnikiem, mającym swą w niej funkcję. Pomysłowe tu ujęcie nie wydaje mi się słuszne, obalić je łatwo już samym obliczeniem stronic, poświęconych wykładowi. Ujęcie słuszne musiałoby dowieść, że Prus nie podzielał poglądów swego, jak sądzę, porte-parole'a, że traktował je tak samo, jak np. wywody Norskiego. Słowem, bez odwołania się do człowieka sprawy tej „nie ugryzie", a to samo dotyczy zagadnienia dalszego, ściśle z nią związanego. Czy pisarz, twórca „Lalki", był optymistą czy pesymistą? J. K. S. (jak autorkę będę nazywał) stwierdza z jednej strony pesymistyczne finały wszystkich powieści Prusa, w rozdziale zaś końcowym, dodajmy odrazu: bardzo ładnym, usiłuje dowieść, że właściwie zdołał on przezwyciężyć antynomię tych dwu kierunków, m. in. na płaszczyźnie humoru, z której spoglądał na sprawy ludzkie. Takie ujęcie, naszkicowane przez autorkę bardzo ogólnie a zasługujące na bardzo precyzyjne rozpracowanie, wymaga jednak sięgnięcia poza świat fikcji prusowskiej, domaga się zbadania poglądów moralisty-filozofa. Niepodobna dać tu jakiejś pewnej odpowiedzi, bez rozstrzygnięcia, czy Prus pisał opanowany pasją tego, co chciał i musiał wypowiedzieć, czy też, zakreśliwszy sobie pewne kontury świata fikcyjnego, przystosowywał do nich to, co przyjęty plan mu nakazywał. Bez wyjaśnienia spraw tych i tym podobnych każda próba wizerunku Prusa będzie jednostronna i kaleka, z konieczności gubić się musi w niejasnościach i sprzecznościach i da wyniki w najlepszym razie połowiczne. W książce J. K. S. połowiczność ta również musiała wystąpić, i nie na wiele przydał się pomysłowy zabieg autorki, która z góry zrezygnowała z zajęcia się schedą publicystyczną znakomitego pisarza, jako mającą znaczenie jakoby wyłącznie historyczne, zapominając przytem, że jego aktualna, żywa, pozahistoryczna czy ponad historyczna twórczość pisarska została, mówiąc jej językiem, zdeterminowana nie tylko przez czynniki społeczne pozaprusowskie, ale również przez czynniki wewnętrzne, jego robotę dziennikarską, w której owe „determinanty" odpowiednio się załamywały i stawały się układem bodźców bezpośrednich, stanowiących o charakterze jego pracy literackiej.

Opisem tych wyznaczników zajął się rozdział wstępny („Epoka"), magazyn wszelkich wiadomości o prądach umysłowych i literackich działających na środowisko Prusa. Jest to najsłabsza część książki; chaotycznie zebrane szczegóły piętrzą się i przesłaniają nawzajem, sprawy nieistotne wysuwają się na miejsce pierwsze,

sprawy istotne wogóle nie dochodzą do głosu. Dość powiedzieć, że obok nazwisk wielkich realistów czasów pozytywizmu jest i Stendhal i Balzac, że z przyrodników jest Haeckel, a nie ma Darwina, jakkolwiek myśl biologa angielskiego stała się punktem wyjścia nie tylko dla jego nieudolnego popularyzatora ale i dla pisarzy, pracujących w innych dziedzinach nauki, takich jak Taine, oraz „Polski Darwin", Ochorowicz, z tym przydomkiem wymieniony na kartach studium. W nieporządku tym nie brak i błędów, jak choćby uznanie pozytywizmu krakowskiego i warszawskiego za „dwa bardzo różnorodne zjawiska", mające na dobitkę mieć podobieństwo w programie politycznym (s. 7), co brzmi tym zabawniej, że wedle wywodów dalszych (s. 19), warszawskim „programem był właśnie brak programu". Dwa rozdziały następne, również bardzo słabe, ukazują Prusa jako „Człowieka" i mówią o „pierwszym okresie jego twórczości" głównie nowelistycznej, przyczem autorka schematycznie streszcza większość nowel, obrazków i szkiców dowolnie dobranych, nie robiąc między tymi odmianami różnicy, stąd i „Grzechom dzieciństwa", dostaje się nieoczekiwanie nazwa szkicu (s. 70) Nie lepiej wygląda rozdział przedostatni prawiący o końcowym plonie nowelistycznym i powieściowym twórczości Prusa. By to nie wydawało się bezzasadne wskażę, iż studium pomija „Dusze w niewoli" i „Cienie", nie omawia „Kamizelki" i „Katarynki" jako rzeczy powszechnie znanych, że w „Przygodzie Stasia" dostrzega tylko interesujące ujęcie psychologii niemowlęcia, a w paraboli „Z legend starego Egiptu" poprzestaje na schematycznym wyliczeniu środków wyrazu artystycznego!

Inny zupełnie poziom reprezentuje reszta książki, cztery rozdziały o wielkich powieściach Prusa oraz „Zamknięcie" przynoszące syntetyczną charakterystykę pisarza. Schematyczne, ale inteligentnie zrobione streszczenia wprowadzają w istotę powieści, streszczeniom tym towarzyszą dobre nieraz charakterystyki postaci literackich; przy omawianiu „Lalki" i „Faraona" oszczędnie ale dostatecznie wskazano, na czym polegają podstawowe elementy artyzmu tych powieści: autorka opiera się tu na własnych badaniach i często wzbogaca wiedzę o pisarzu; charakterystyka znowuż końcowa daje mnóstwo bardzo bystrych uwag o charakterze Prusa jako pisarza, jego stosunku do świata, jego poglądach na własne zadania twórcze. Trudności, scharakteryzowane poprzednio, sprawiają, iż portret pisarza nie wychodzi tak plastycznie, jakby tego wolno po rozdziałach o powieści oczekiwać. Autorka bardzo trafnie uwydatnia mnóstwo rozbieżności w postawie Prusa, równie też trafnie charakteryzuje atmosferę ogólną jego twórczości. Dla przykładu wskażę na głębokie ujęcie psychiki bohaterów, wyjaśniające, w jaki sposób ich twórca wychodził poza antynomię optymizmu i pesymizmu:

„bohaterowie ci, czuli na wszelką krzywdę, reagujący na cierpienie bliźniego, jak na swoje własne przeżycia, traktują zło bynajmniej nie jako metafizyczną konieczność istnienia, lecz jako wynik ludzkich błędów, ludzkich wad, niewłaściwie zorganizowanego współżycia społecznego, które można by zorganizować inaczej" (157).

Na zakończenie wspomina autorka o „skupionym zdyscyplinowanym artyzmie" Prusa (s. 165) i o jego wpływie na pisarzy innych. I jedno i drugie jest dość nieoczekiwane; w wypadku pierwszym macosze potraktowanie nowel, w których artyzm pisarza zajaśniał nie słabiej niż w „Faraonie", w drugim gołosłowne wyliczenie paru nazwisk, wielkich i całkiem niedużych sprawiają, iż formuły końcowe brzmią nieco zagadkowo, nie wynikają organicznie z całości rozważań.

Do uwag tych należałoby dodać długą listę najrozmaitszych „mankamentów" rzeczowych i formalnych, rażących szczególnie w książce popularnej, przeznaczonej dla odbiorcy, który z natury rzeczy krytycyzmu nie

może posiadać na tyle, by to czy owo sprostować lub dopełnić. W ujęciu autorki tedy szwankują daty. Śniadecki „na tyle lat" przed Comtem głosił podobne poglądy; „tyle" znaczy tu dziewięć, myśliciel bowiem wileński pisał w r. 1821, Comte w r. 1830! (s. 14). Nowela Sienkiewicza o Psunabudesie jest o dziesięć lat młodsza od „Faraona" a nie współczesna mu, jak wynikać by mogło z niejasnego zestawienia tych dwu pozycyj (s. 120). Nie wiem niczego bliższego o koncepcjach „historiograficznych" Prusa, chodzi tu zapewne o jego pomysły historiozoficzne (s. 148). W studium o wielkim humoryście godziłoby się rozróżniać przymiotniki „humorystyczny" i „komiczny", tymczasem w uwagach o groteskach i innych obrazkach młodzieńczych mówi się jako o opowiadaniach humorystycznych i nawet „czysto humorystycznych" (s. 52—58). Zdaje się, że Ślimak siedział na glinie i piasku a nie na „gruncie opoczystym" (s. 74) czyli skalistym. Ktoś inny ma niepożyty (niepokonany) zasób sił nie „niespożyty" (s. 63), bo wyraz ten znaczy „niezjedzony". Nie wydaje mi się też szczęśliwa uwaga „Warszawiacy żyją na ruinach swego miasta lub tęsknią do nich" (s. 97) ani też zdanie: „bohaterem z punktu widzenia, którego Prus patrzy na świat" (s. 95), gdzie zecer spłatał przykry figiel, kładąc przed źle umieszczonym zaimkiem zły przecinek, ani też nie sądzę, by po polsku mówiło się: współczuł jemu (!) i walczył z jego wrogami" (s. 92). Razi wreszcie pomijanie zaimków tam, gdzie jest właściwe ich miejsce, np. „Tą nowelą jest ... Bohaterem tej noweli (!) jest" ... (s. 55), „ciekawą pozycję stanowi nowela „Na wakacjach", należąca do najbardziej znanych nowel (!) Prusa" (s. 61), „Prus spogląda na dziecko jakby od zewnątrz i charakteryzuje dziecko (!) w kategoriach czujnego pedagoga" (s. 65) czy też „Sukces artystyczny Prusa polega na tym, że w postaci Rzeckiego połączył Prus (!) cechy" ... (s. 93).

A wreszcie i końcowa bibliografia nie jest bez ale. Autorka z respektem przytacza kompilację Jacimirskiego, przemilcza zaś jedno z jej podstawowych źródeł, Feldmana, cytuje „Zarys" Chmielowskiego, pomija zaś jego kapitalne rozprawy o Prusie z „Naszych powieściopisarzy" i „Ateneum", nie podaje ani Chlebowskiego ani wszystkich szkiców Matuszewskiego i wielu innych prac, do których rzekomo „dokładnego zestawienia" odsyła czytelnika. Nie wymawiałbym jej tego, gdyby nie jedno. W pracy o bardzo nikłym odsetku rozważań estetycznych jest zdanie o „makabrycznej grotesce" tj. śmierci Cynadrowskiego w „Emancypantkach" (s. 109). Tej „pseudohumorystycznej" scenie poświęcił przed laty bardzo piękne uwagi nie kto inny tylko Matuszewski, dopatrując się w niej typowej ironii romantycznej. Nie chcę, nie mając zbioru „Twórczość i twórcy" pod ręką, na podstawie zawodnej pamięci rozstrzygać, kto ma słuszność, rozprawę jednak należało zacytować.

Przy dzisiejszym głodzie książki rzecz o Prusie powinna rychło doczekać się drugiego wydania. Dobrzeby było, gdyby autorka usunęła z niego niedomagania tutaj wytknięte, a książka dowodzi swymi dobrymi rozdziałami, że autorkę (niech mi daruje tę tautologię, przez lekturę jej pracy wywołaną) stać na to.

J. Krzyżanowski.

ROK SIENKIEWICZA

1.

Stulecie urodzin pisarza! Data podobna, spotykana w kalendarzu literackim każdej epoki, budzi najpierw czujność erudytów. Wspominają ją wielce nabożnie. Ale nie tylko oni. W dziejach kultu pośmiertnego jest to data o znaczeniu szczególnym. K. W. Zawodziński zdefiniował jej charakter z powodu Henryka Sienkie-

wicza. Stulecie urodzin pisarza stanowi zazwyczaj „półwiecze od zamknięcia prawdziwie płodnej działalności". Jest to odległość konieczna, by dzieło pisarza ustawić w perspektywie, wymierzyć je sądem, który ma warunki obiektywizmu. Pierwsze stulecie chwyta poza tym różne postawy wobec twórczości: podziw współczesnych, niechętny zazwyczaj dystans generacji następnej, wreszcie stosunek pokolenia trzeciego, które patrzy z odległości na zjawisko wiekowe. „Sto lat mijało" — skanduje „Wallenrod", na znak, że jest to podstawowa miara czasu epickiego.

Stulecie urodzin Sienkiewicza, przypadające na rok 1946, demonstruje duży rozdział historii naszej krytyki literackiej, na ogół zgodnej w postawie entuzjazmu, nierzadko uwielbienia. Jak smugi czerwone przewinęły się w tej apoteozie oskarżenia krytyczne, ferowane przez Kaczkowskiego i Świętochowskiego, później przez Brzozowskiego i Feldmana, po raz trzeci przez Olgierda Górkę. Tymi trzema falami, które schronologizował K. Wyka, starła się krytyka sienkiewiczowska z apologią pisarza, różnej siły i żarliwości.

Spostrzegamy odrazu, że „sienkiewiczologia" w roku jubileuszowym prezentuje się raczej ubogo. Najwyraźniej utraciła rozmach lat poprzednich, międzywojennych, które przygotowały wiele materiału do oczekiwanej z dawna monografii o Sienkiewiczu. Klęska wojenna musiała zaważyć i na tym odcinku studiów. Ignacy Chrzanowski, związany z Sienkiewiczem nie tylko pokrewieństwem, ale także pejzażem lat dziecinnych, odszedł, nie zostawiwszy wspomnień o pisarzu. Józef Birkenmajer nie dał monografii, do której był doskonale przygotowany. Stefan Demby nie wyczerpał zasobu swoich tek, szczególnie bogatych w sienkiewicziana. Ludwik Bernacki nie ukończył wydania zbiorowego dzieł, które tłoczyło Ossolineum. W ten sposób publicystyka autora „Trylogii", z wielką starannością dobywana z roczników prasy przez Bernackiego, nie zdołała pojawić się w edycji książkowej. Wróżyła zaś rzeczy zupełnie nowe dla poznania osobowości pisarza.

Straty wśród pracowników nauki nie są w tym zakresie jedyne. Studia nad Sienkiewiczem utraciły swoją bazę materiałową — w Warszawie. Bo nie tylko kryptę i grobowiec Sienkiewicza — już po zburzeniu katedry św. Jana — naruszyła nieznana ręka świętokradzka (zob. Tygodnik Powszechny nr 19). Pożar Warszawy, płonącej podwakroć w r. 1939 i 1944, ogarnął zbiory biblioteczne, publiczne i prywatne, a w nich całe złoża dokumentów, które nie objaśniły jeszcze życia i twórczości Sienkiewicza. Straty w ludziach i materiale tłumaczą oczywiście wiele. Nie tłumaczą wszystkiego. Rocznica Sienkiewicza przypadła na chwilę przełomu politycznego i społecznego w Polsce. Przełom ten domagał się rewizji poglądów na osobę pisarza o wielkim zasięgu czytelniczym. To też ze zrozumiałym zaciekawieniem słuchamy głosów o Sienkiewiczu w jego roku jubileuszowym, by pochwycić ich ton ogólny oraz założenia dyskusji zasadniczej. Jest znamieniem czasów, że synteza publicystyczna nie czeka na syntezę naukowo-literacką.

Jak wiadomo, obiektywne kryterium literatury stanowią fakty bibliograficzne. One oznaczają zasięg i wymiary każdego zjawiska w piśmiennictwie. One też posłużą za charakterystykę „sprawy Sienkiewicza" w r. 1946.

2.

Popularność pośmiertną pisarza mierzymy ilością jego przedruków: jest to wskazówka najbardziej wymowna. Otóż spojrzenie na t e k s t y Sienkiewicza, ogłoszone drukiem w r. 1946 (łącznie z dorobkiem roku poprzedniego), nie ujawnia faktów zbyt wiele. Liczne powody wydawnicze mogą wyjaśnić podobny stan rzeczy. Oczywiście, nie podjęto przerwanego przez wojnę wydania Ossolineum. Losy jego teki redakcyjnej są dotychczas nieznane (?).

Natomiast w wielkim nakładzie Czytelnika i Ossolineum, sięgającym 22.000 egzemplarzy (jeśli cyfry, które dotarły do prasy, są wierne), pojawili

się „Krzyżacy". Nakład ten, nie bacząc na swoją wysokość, został bardzo szybko wyczerpany, na dowód, że wydawcy zrozumieli trafnie potrzeby rynku. Przez witryny księgarskie przewinęła się ta książka w połowie r. 1945, jako pierwszy bodaj nakład beletrystyczny po odzyskaniu wolności. Nie mogło być inaczej. W Polsce, która jęła zachłystywać się zwycięstwem świata nad Niemcami, „Krzyżaków" należało wznowić najrychlej, w masowym, dostępnym przedruku. Dumę narodową Sienkiewicz raz jeszcze karmił swoim słowem. Doskonałą formułę dał owej sprawie Juliusz Kleiner, pisząc o Sienkiewiczu: „Wypełnił lukę poezji romantycznej, zwróconej zasadniczo przeciwko caratowi: stworzył pomnik walki z Niemcami (Zdrój nr 11).

NB. sukces księgarski „Krzyżaków" prowadzi także poza Polskę. W r. 1943 ukazał się drukiem nowy przekład powieści, dokonany przez Massey'a, anglistę uniwersytetu poznańskiego, z przedmową lorda Vansisittarta, który przedstawiał najbardziej antyniemiecki kierunek w publicystyce angielskiej. Przekład ten znalazł licznych i chętnych czytelników na wyspie, walczącej z Niemcami. Informacje Jana Hulewicza, które czytać można w ostatniej „Twórczości" (nr 7/8, s. 200), mówią o wielkim sukcesie wydawniczym „Krzyżaków" po angielsku.

Wokół edycji Czytelnika doszło niespodzianie do dyskusji filologicznej. Stosunek do tekstu w tym wydaniu ‚tryumfalnym' nie okazał się pietystyczny. Zabiegi w zakresie pisowni i przestankowania są oczywiście usprawiedliwione i konieczne. Ale ponadto wprowadzony tu został „ład" w nazwiskach — nierzadko sporny — oraz poprawki języka, nawet emendacje tekstu. Recenzenci pośpieszyli wyrazić radość na widok podobnego „starania" (uczynił tak Józef Sieradzki, Odrodzenie, 1945, nr 48). Wówczas Henryk Ułaszyn zaprotestował w druku przeciw metodzie podobnego gospodarowania w słowie wielkiego pisarza, dyskutując materiał Sieradzkiego (Kuźnica nr 8). Niebawem włączył się do rozmowy K. N(itsch) korektor „Krzyżaków" w r. 1900 — jak to prof. Nitsch zechciał nam przypomnieć — nieraz już kwestionujący czystość tekstu w nowszej literaturze polskiej. Polemika dotyczyła kilku elementów w języku „Krzyżaków" i powinna być odczytana przez przyszłego autora pracy szczegółowej (Język Polski nr 3). Uwagi prof. Nitscha zachowują swoją wartość także dla innych przedruków dzieł z w. XIX i XX.

„Jakiego Sienkiewicza znamy?" — zapytywał kiedyś Wiktor Doda, uzasadniając odpowiedź, że znamy Sienkiewicza, dowolnie operowanego przez wydawców. Na przykładzie ostatnim okazało się niespodzianie, że nałogi epoki pozytywizmu — surowo naganione z powodu Prusa i Orzeszkowej — nie zostały jeszcze wytrzebione całkowicie. Jak długo zatym?

Tak do rzeczywistości narodowej r. 1945 wkroczył Sienkiewicz powieścią o Grunwaldzie. Była w tym oczekiwana synchronizacja literatury i wydarzeń ogólnych, czemu dała także wyraz krytyka bieżąca (zob. cytowany artykuł J. Sieradzkiego: „Krzyżacy, wiecznie Krzyżacy!", Odrodzenie, 1945, nr 48, problematyzujący książkę na tle polityczno-historycznym).

Druga reedycja powojenna, podobnie Czytelnika i Ossolineum, prowadzi do powieści dla młodzieży „W pustyni i w puszczy" (1946), a zatym odwołuje się do innych potrzeb i zamówień społecznych. Ujawniła się przy tej okazji pedagogia humanitaryzmu w starym dobrym tekście, np. recenzent „Tygodnika Powszechnego", kryptonim ag (nr 19) chwalił autora za właściwy stosunek do ludów kolorowych. Ogłoszony z powodu przedruku obszerny artykuł krytyczny Stefana Papéego „Arcydzieło Sienkiewicza" (Odrodzenie nr 19) postawił nawet tezę, że „W pustyni i w puszczy" stanowi najlepszy wyraz artystycznych i ideowych osiągnięć autora. Teza ta obudziła tu i owdzie zastrzeżenia (K. Wyka, Twórczość nr 6, s. 101), i istotnie, mimo pochwał, wymierzonych

książce przez Świętochowskiego czy Grzymałę, nie zostanie chyba podtrzymana. Niezależnie od tego wypowiedział Papée szereg sądów trafnych, gdy np. wykrywał powinowactwa między książką dla młodzieży a całym dziełem Sienkiewicza lub gdy zawiązek „W pustyni i w puszczy" ustalił w noweli „Przez stepy" (pewna analogia stosunku: „Niewola Tatarska" i „Ogniem i mieczem"). Zapowiedzi wydawnicze Gebethnera i Wolffa wróżą na dni najbliższe „Quo vadis".

Teksty drobne pojawiły się na użytek szkoły. W zasłużonej serii gebethnerowskiej „Biblioteczki Uniwersytetów Ludowych" oglądamy w druku nowe edycje r. 1946, przynoszące nowelistykę społeczną Sienkiewicza wczesnego okresu: „Wspomnienie z Maripozy", „Jamioł", „Organista z Ponikły" (nr 14), „Bartek zwycięzca", „Za chlebem" (53), „Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela" (54). Bardzo wysoki nakład tych tomików (30.000 egzemplarzy) znów dobrze świadczy o potrzebach rynku.

Prócz serii gebethnerowskiej gotów on jest pochłonąć także „Małą Biblioteczkę", podjętą przez wydawnictwo Książka, które w pewnej mierze dubluje nakłady Gebethnera. Tu możemy czytać nowele „Janko muzykant" i „Jamioł" (nr 1), „Szkice węglem" i „Bartek zwycięzca" (2), „Za chlebem" i „Latarnik" (3).

Informacje te mogą łatwo okazać się niezupełne i nawet należy tego oczekiwać przy obecnym stanie bibliografii bieżącej. Tak przypadek wrocławski dał nam w ręce druczek miejscowy „Janko muzykant", ogłoszony w serii: Szkoła Dolnośląska. Biblioteczka dla młodzieży szkół powszechnych, nr 1, Wrocław (1945). Prawdopodobnie inne tereny szkolne radzą sobie analogicznie.

Chłonność rynku czytelniczego na teksty Sienkiewiczowskie wymaga ujęć cyfrowych. Doraźne ankiety szkolne (np. ankieta na „Roku wstępnym" Politechniki Wrocławskiej), nade wszystko zaś rozległa ankieta, podjęta na jesieni r. 1945 i opracowana metodycznie przez p. Anielę Mikucką (Twórczość nr 7/8), świadczą zupełnie jasno, że Sienkiewicz — przynajmniej w grupie młodzieży — rozdaje ciągle żywe podniety i zaprząta wyobraźnie. W odpowiedziach krakowskich uzyskał 87 % głosów („pierwsze i bezkonkurencyjne miejsce"), jako najpoczytniejszy autor i jako autor trzech najpoczytniejszych książek: „Trylogia", „Krzyżacy", „Quo vadis". (Charakterystyka materiału ankietowego u Mikuckiej, s. 210—211.) Potrzeby te zaspakajają najwidoczniej nakłady dawniejsze. Fakt, że Sienkiewicz znajduje się teraz wśród 12 pisarzy, których prawa autorskie zostały zawieszone na lat 5, zapowiada prawdopodobnie żywszy ruch wydawniczy na przyszłość niedaleką.

Odnotujmy jeszcze jedno świadectwo żywotności tekstów Sienkiewicza: obraz dramatyczny Stanisława Iłowskiego „Taka jest książki moc", sąd inscenizowany według „Latarnika" (Warszawa 1946, Towarzystwo oświaty i muzyki ludowej). Rzecz przeznaczona dla zespołów świetlicowych, szerzy kult książki, odwołując się do wielkich imion literackich: Sienkiewicza i Mickiewicza. Sąd na Skawińskim za to, że porwany lekturą nie zapalił latarni i wywołał rozbicie łodzi pocztowej, zostaje zamknięty w ramach normalnej procedury i zakończony wyrokiem uniewinniającym. Recenzent „Tygodnika Powszechnego", kryptonim kjw (nr 19) dostrzegł w tekście prócz zacnej intencji także łatwą demagogię. Wolno sądzić, że podobny pomysł inscenizacyjny zapewni starej noweli nowych czytelników, ale chyba nie przywoła nowych widzów do teatru.

3.

Owej szczupłej wiązce tekstów Sienkiewicza, ogłoszonych w latach 1945—1946, towarzyszy garsteczka *ineditów*, wydobytych na dzień jubileuszowy z intencją pomnożenia ‚pism nieznanych i zapomnianych'.

Jest to najpierw aforystyka Sienkiewicza, rodzaj literacki, który pisarz uprawiał przygodnie, ale dość chętnie,

kształcąc także swych bohaterów w sztuce posługiwania się aforyzmem. W pismach ulotnych swojej epoki rozrzucił wiele z tej okolicznościowej prozy, która później wymknęła się częściowo ewidencji. Stanisław Jurek podjął oddawna trud gromadzenia tekstów drobnych, stanowiących ucinki wielkiego warsztatu w postaci rozmaitych volantiów, aforyzmów, wierszy i zapisów albumowych, korespondencyj, zanotowanych przez prasę wystąpień publicznych itd. Teka St. Jurka uszła, jak spostrzegamy, zniszczeniu wojennemu. Sięgnąwszy do tych papierów, zbieracz oddał „Tygodnikowi Warszawskiemu" (nr 20) zapomniany aforyzm Sienkiewicza o zawodzie dziennikarskim, ogłoszony przed laty w księdze pamiątkowej „Rozwoju (Łódź 1904), ponadto zaś całą stronę aforystyki Sienkiewicza (11 „myśli"), wydobytą z zapomnianego zeszytu „Straży Polskiej", redagowanej w Krakowie przez K. Bartoszewicza (1908). Nie przynosząc rewelacji, teksty te utrwaliły niejeden pogląd bieżący Sienkiewicza, poza tym okażą się być może przydatne przy komentowaniu prozy powieściowej i publicystycznej.

Listy autora „Trylogii", rozrzucone bogato po Polsce, zapowiadają nierównie więcej. Genre epistulograficzny, uprawiany przez Sienkiewicza ze szczególnym zamiłowaniem i umiejętnością techniczną, zrozumiałą u pisarza klasyka, przynosi cenne glossy do twórczości. Na rok jubileuszowy „Tygodnik Powszechny" otworzył tekę Konstantego Górskiego, autora „Bibliomana", i z kolekcji 15 listów Sienkiewicza ogłosił 9, pochodzących z lat 1892—1900, wraz ze starannym komentarzem (nr 19.) Listy te zawierają materiał do pracy literackiej samego Górskiego, poza tym jednak przynoszą spojrzenia Sienkiewicza na twórczość własną, precyzują jego lekturę, ustalają daty itinerariów zachodnich. O ich znaczeniu, jako źródła do poznania osobowości pisarza, świadczy najlepiej to, że publikacje roku sienkiewiczowskiego wyzyskują je doraźnie, np. dla określenia postawy Sienkiewicza wobec pozytywizmu.

Inny zbiór epistulograficzny przypomniał Wiktor Hahn w artykule „H. Sienkiewicz i Maria Radziejewska" (Tygodnik Warszawski, nr 20). Jest to korespondencja Sienkiewicza z p. Radziejewską z lat 1899—1907, opracowana przed wojną przez Karola Łepkowskiego w „Kurierze Literacko-Naukowym", dod. do IKC 1936, nr 31/33. Prof. Hahn utyskuje, że artykuł ów pominęły spisy bibliograficzne, ale z podobną goryczą można mówić o całej produkcji naukowej r.1936, rozrzuconej po czasopismach, ponieważ rok 1936 stanowi — jak wiadomo — lukę w literackiej bibliografii bieżącej. ‚Listowanie' z p. Radziejewską wprowadza niebanalną tematykę uczuciową, której przyglądamy się z ciekawością. Poza tym w tej właśnie korespondencji przechowała się jedyna, jak dotąd, wiadomość o powieści Sienkiewicza „Róża mistyczna", rozpoczętej w r. 1899, chyba mając za tło ten właśnie epizod biograficzny. W. Hahn przedstawił krótko dzieje sentymentu pisarza na podstawie korespondencji i pamięci własnej, ponieważ Marię Radziejewską znał osobiście. Artykuł prof. Hahna stanowi jedyne specimen biografistyki w roku sienkiewiczowskim.

Obie wiązki listów Sienkiewicza każą wspomnieć raz jeszcze melancholijnie zbiory warszawskie, w których znajdował się bogaty materiał epistulograficzny, żeby wymienić dla bolesnego przykładu archiwa Stefana Dembego, Mścisława Godlewskiego, Juliana Adolfa Święcickiego z wielu innych. Ocalałe z pożaru fragmenty nie złożą się wprawdzie na corpus listów Sienkiewicza, ale powinny najrychlej znaleźć się w druku. Stulecie urodzin pisarza i wzgląd naukowoliteracki udzielają w tym zakresie podniet dostatecznie silnych.

4.

Monografii o Sienkiewiczu w bieżącym roku jubileuszowym nie otrzymaliśmy. Dezorganizacja warsztatów

pracy, prywatnych i publicznych, usprawiedliwia taki stan rzeczy. Można jedynie wyczytać zapowiedź monografii o Sienkiewiczu w ankiecie Stefana Papéego (Odrodzenie, nr 19), co prawda wraz z uwagą, która niepotrzebnie przekreśliła dorobek „sienkiewiczologii" przedwojennej. Wiemy poza tym, że studium o pisarzu „Trylogii" leży w zamiarach prof. Krzyżanowskiego.

Z tym większą starannością należy wyłuskać z materiału r. 1946 prace naukowo-literackie, które ową monografię mogą przygotować.

Stefan Papée, rozmiłowany konsekwentnie w autorze „W pustyni i w puszczy", dał ciekawą antologię sądów krytycznych w artykule „Upojeni Sienkiewiczem ..." („Tygodnik Powszechny" nr 19). Szkic ten uzupełnia znany „obraz twórczości", ułożony przez K. Czachowskiego (1931). Jego materiał, bardzo jednolity, zestawia głosy samych pisarzy (nie zaś krytyków literatury): Świętochowskiego, Kraszewskiego, Kaczkowskiego, Lenartowicza, Prusa, Konopnickiej, K. Tetmajera, Reymonta, Żeromskiego, Iwaszkiewicza ... przy tym zasoby autora wydają się bogatsze od ujawnionych w druku. Można je uzupełnić sądami o Sienkiewiczu pisarzy ludowych, idąc za wskazówkami ostatniej książki prof. Pigonia.

Dla celów aktualnych St. Papée ukazał Sienkiewicza w aspekcie zachodnim. Szkic „Sienkiewicz o Niemcach", przeznaczony dla „Biblioteki ziem odzyskanych" Stanisława Helsztyńskiego, czytaliśmy na razie w redakcji skróconej „Walka Sienkiewicza o ziemie zachodnie" (Odra nr 21). Studium to rozważa nie tylko tematykę beletrystyczną, ale porządkuje także publicystykę Sienkiewicza, żywo zainteresowaną problemem polsko-niemieckim. I w tym zakresie autor umie uzupełnić swego poprzednika (J. Birkenmajera), zwłaszcza w ciekawym ustępie dotyczącym czytelnictwa Sienkiewicza na Śląsku.

Juliusz Kleiner, chyba niezależnie od podniet jubileuszowych, otworzył „Trylogię", aby dać charakterystykę „Ogniem i mieczem" oraz „Potopu" (Lublin 1946, wyd. Lamus, cykl Charakterystyki literackie, zeszyty 2 i 4). Są to ujęcia przeznaczone dla młodzieży szkolnej, celują zatem zaletami dydaktycznymi (jasne rozplanowanie treści, jasne wysłowienie). Autor umie pokazać powieść Sienkiewicza w związku z literaturą europejską, wykryć genealogię postaci i motywów.

Zygmunt Szweykowski zrekonstruował w skróceniu studium o „Trylogii", którego druk rozpoczęło przed wojną warszawskie „Życie literackie". Jest to „Trylogia Sienkiewicza jako baśń na tle dziejowym" (Życie literackie nr 12). Autor przedstawił sugestywnie tezę, ujętą w tytule: z realizmu „Trylogii" wydobył cechy baśni historycznej. Pogląd ten powrócił przygodnie u innych krytyków r. 1946 (Wyka, Zawodziński), jakby na potwierdzenie formuły Szweykowskiego, atakowanej na łamach „Kuźnicy" (ph w Przeglądzie prasy, nr 32, ponadto A. Stawar). Pozostanie własnością prof. Szweykowskiego wykrycie u Sienkiewicza elementów „stylu arealistycznego lub antyrealistycznego", jako swoistej deformacji rzeczywistości historycznej. Wprawdzie autor argumentuje głównie z materiału „Niewoli tatarskiej" i „Ogniem i mieczem", co może sugerować wrażenie, że nie jest to formuła w pełni syntetyczna. Z uwag polemicznych wydaje się najciekawsze zapytanie A. Stawara o intencje samego Sienkiewicza, którego „przypisy, komentarze, partie rezonerskie", rozsiane na kartach powieści, mogą świadczyć przeciw interpretacji „Trylogii" jako baśni (Kuźnica nr 30). Rozstrzygnięcie sprawy, postawionej przez prof. Szweykowskiego, prowadzi do zdefiniowania stylu powieści historycznej w wariancie Sienkiewicza.

Inne perspektywy otworzył badaniom Julian Krzyżanowski w rozprawie „Sienkiewicz a literatura rosyjska" (Nauka i Sztuka nr 5/6 i odb.). Dotychczasowe studia komparatystyczne wiązały twórczość Sienkiewicza z kulturą literacką zachodnią, nie po-

dopatrzewając, że szlaki z pracowni Sienkiewicza na wschód są równie uczęszczane. Prof. Krzyżanowski tezę zależności autora „Trylogii" od walterskotystów rosyjskich postawił w r. 1932. Jej wersja drukowana obecnie przynosi materiał bogatszy, chociaż jeszcze dobrowolnie ograniczony. Układa się on w dwu rozległych paralelach: Jedna ustala stosunki między motywami i postaciami „Trylogii" a pisarstwem Gogola, Puszkina, nade wszystko Zagoskina. Druga zbliża świat „Bez dogmatu" i „Eugeniusza Oniegina". Problem tych zależności wydaje się w szczegółach bardzo złożony, nie tylko dlatego, że materiał faktyczny studium pozostał świadomie niekompletny (por. przypis na s. 139). Wyobraźnia pisarska Sienkiewicza szukała podniet w lekturach bardzo rozległych i nieraz korzystała z wielu inspiracji, by wykształcić pomysł własny (zob. uwagi autora na s. 139). Zanim prof. Krzyżanowski zechce skonstruować wywód definitywny, już dziś — po odczytaniu jego rozprawy — widzimy jasno, że twórczość Sienkiewicza ma swoje dwa skrzydła: wschodnie i zachodnie, i przedstawia obiecujący teren dla studiów komparatystycznych.

Monografię ciągle czekaną wyprzedzają badania analityczne (co wydaje się zupełnie prawidłowe), ale także syntezy doraźne, ważne tylko do pewnego etapu studiów. Tak właśnie, jako przygotowanie późniejszego ujęcia monograficznego, traktuje J. Krzyżanowski szkic jubileuszowy, rozpoczęty w felietonie „Dziennika Polskiego" (d. 15. V. 1946). Jest to zarys wstępny, który poza uwagami treści aktualnej przynosi spojrzenie na Sienkiewicza od strony „człowieka", to znaczy wymierza mu sprawiedliwość za prace publicystyczne i organizacyjne. W druku znajdują się w tej chwili rozdziały dalsze: „Listy Sienkiewicza" i „Sienkiewicz jako nowelista". Temat drugiego szkicu w owym cyklu demonstruje sztukę epistulografii Sienkiewicza i jest znowu w „literaturze przedmiotu" postawiony, jeśli się nie mylimy, po raz pierwszy.

Prawdopodobnie najtrudniej pisać o Sienkiewiczu p. t. „Henryk Sienkiewicz", jak to spostrzegł przed laty Antoni Potocki. Takie właśnie ujęcie ogólne usiłuje dać Konrad Górski w artykule „Tygodnika Powszechnego" (nr 19), w którym jeden szczegół wymaga korekty: Ign. Chrzanowski „zakomunikował ustnie" autorowi wiadomość, dotyczącą zamierzonej powieści Sienkiewicza o Julianie Apostacie. Zakomunikował ją także w druku (Ruch Literacki, 1929, nr 9).

„Ostatnie słowo" owej syntezy doraźnej wypowiedział, jak dotychczas, Juliusz Kleiner w pięknym artykule „Sienkiewicz" (Zdrój nr 11), pisanym doskonałymi formułami, z których jedne bilansują wiedzę o Sienkiewiczu, narosłą poprzednio, inne zaś umieją być odkrywcze.

5.

Wreszcie znaczne zainteresowanie okazała rocznicą Sienkiewicza p u b l i c y s t y k a l i t e r a c k a. Z godną pochwały punktualnością periodyki „prawego skrzydła": „Tygodnik Powszechny" (nr 19 z dn. 12. V.) oraz „Tygodnik Warszawski" (nr 20 z dn. 19. V.) przygotowały numery specjalne. (Jak wiadomo, data urodzie Sienkiewicza przypadła 4./5. V. 1846.) Przez artykuły roku jubileuszowego przewinęła się wcale licznie ikonografia sienkiewiczowska, na ogół jednak przynosząca rzeczy znane. Jedyną w tym zakresie pozycję oryginalną zawiera „Twórczość" (nr 6), reprodukująca 6 rysunków (z cyklu 21) do „Trylogii", wykonanych z prymitywnym wdziękiem przez Franciszka Walczowskiego, naówczas 14-letniego malarza. Seria ta pomnożyła prace malarskie i graficzne, narosłe wokół dzieła Sienkiewicza Domagają się one coraz bardziej rejestracji.

Autorów jubileuszowych zaprzątają w dużej mierze zagadnienia ideologii. Jedynie przygodnie pojawia się tutaj analiza, przeprowadzona z pewną samodzielnością myśli krytycznej. Tak Zofia Starowieyska Morstinowa w artykule „W oparach pozytywizmu"

(Tygodnik Powszechny nr 19) ujmuje myśl etyczną Sienkiewicza w jego powieściach społecznych, motywując wniosek, że Sienkiewicz pozostaje w opłotkach rozumowych pozytywizmu, nawet wówczas, gdy stara się je przekroczyć. Inny autor „Tygodnika Powszechnego", Antoni Gołubiew rozważa zagadnienie zasięgu społecznego w artykule: „Próbuję ‚odkryć' Sienkiewicza" (nr 19), odkryć go mianowicie, jako własność całego narodu, bez względu na podział klasowy, również jako własność chłopską. Autor pragnął dyskusji, która jednak nie została podjęta.

Grupa „Tygodnika Warszawskiego" okazała się, niestety, znacznie mniej ciekawa. Artykuł Stanisława Jerschiny „Sienkiewicz żyje" (nr 20) i drugi prof. Tadeusza Grabowskiego „Henryk Sienkiewicz, pocieszyciel narodu w niewoli (nr 20) nie wyszły poza odbitki sądów, odbijanych już wiele razy. Panuje w tych publikacjach ton apologii, której kontrolować nie widzi się najwyraźniej potrzeby. Nieopodal tego stanowiska znajduje się artykuł Mieczysława Piszczkowskiego „Henryk Sienkiewicz" (Dziś i jutro nr 20), z którego jednak pragniemy wydobyć relację Leona Pinińskiego, któremu opowiadał Sienkiewicz, jak Zagłoba rósł mu w czasie pisania „niby baba wielkanocna" (co zresztą jest widoczne dla czytelników Trylogii). Opisowa charakterystyka Zagłoby Agenora Radkowskiego (Tygodnik Warszawski nr 20), dobrze zorientowana w stanie badań, nie wyszła jednak poza ujęcie poprawne. W zespole „Tygodnika Warszawskiego" wyróżnił się poziomem artykuł Stanisława Ziembickiego „Romantyzm pozytywisty" (nr 20), który starą tezę umiał poświadczyć ciekawie wybranymi cytatami z pism Sienkiewicza.

To po jednej stronie barykady. Po stronie drugiej Jan Kott jeszcze przed rokiem proponował 100 wznowień z zasobów polskiej literatury klasycznej, dopisując przy „Trylogii" charakterystyczne słówko: „mimo wszystko" (cytat u Ziembickiego). Słówko to pozostało do dziś nie rozwinięte. Doskonale redagowana „Kuźnica" nie zechciała skorzystać z daty jubileuszowej, by uporządkować generalnie poglądy lewicy na zagadnienie wielkiego pisarza „mimo wszystko". Obszerny artykuł Andrzeja Stawara „Sienkiewicz" (Kuźnica nr 30—32) ma swoje polemiczne punkty wyjścia i w polemice okazuje siłę. Ten wizerunek pełen chłodu, zawiera jednak uwagi bystre i warte pamięci. Np. o bohaterach Trylogii: „Sprawy państwa polskiego przez nich oglądane są z punktu widzenia peryferii kraju". Rewizjonizm Stawara polega na wysunięciu „Krzyżaków" przed „Trylogię", która otrzymuje wiele dotkliwych sztychów, a nawet — dość niespodzianie — doprowadza autora do sądów umiarkowanych na temat powieści współczesnych. Można uważać wypowiedź Stawara za próbę przesunięcia pewnych punktów ciężkości w zasobie dzieł Sienkiewicza. Wraz z przejaskrawieniami swoich ujęć socjologicznych stanowi szkic autora kolejny etap walki z ideologią Sienkiewicza i w tym zakresie jest raczej manifestacją poglądów,- aniżeli ich nowym systemem.

Patrząc w całości na układ publicystyki sienkiewiczowskiej w roku jubileuszowym, trudno nie spostrzec, że doszło tu jedynie do potwierdzenia zajmowanych stanowisk, w ramach już historycznej formuły Świętochowskiego „My i wy", poza dyskusją, która mogła by ustalić wspólny punkt widzenia. Ale te oboczności poglądów wokół własnej osoby i twórczości już nieraz oglądał Sienkiewicz w ciągu stulecia.

6.

Trzeba powiedzić, że krytyka literacka — w pewnym sensie ponad głowami publicystyki — usiłowała znaleźć w sprawie Sienkiewicza rozwiązanie nadrzędne. Szukał go niedawno K. W. Zawodziński w szkicu „Stulecie trójcy powieściopisarzy" (rozpoczętym w Odrodzeniu nr 33). Konstrukcja wyjściowa jest wcale in-

teresująca: autor wiąże w nową trójcę (po osławionych „trzech wieszczach") przedstawicieli realizmu powieściowego w Polsce: Sienkiewicza, Orzeszkową, Prusa, znajdując przekonywujące powody podobnego zbliżenia. Sam pomysł należy już właściwie do myślenia historycznego, ale na tym stanowisku zamierza Zawodziński utrzymać się do końca. W tym celu odtrąca popularne, lecz tylko przejściowo prawdziwe klisze twarzy pisarza:

genialny arbiter elegantiarum, wytworny olimpijczyk lub (albo i równocześnie) zawiesisty sarmata, Sodalis Marianus, żubr i feudał (według najnowszej terminologii) z Oblęgorka.

Natomiast dąży do prawdy o pisarzu. którą stara się uzyskać mimo przynależności do pokolenia po-sienkieczowskiego, nad którym unosił się Brzozowski. Uwagi na temat Sienkiewicza-„literata" (w znaczeniu zdobytej techniki pisarskiej) uderzają swoją trafnością. Ale argumenty rozstrzygające prowadzą gdzie indziej. Zawodziński najwyższą siłę autora „Trygogii" widzi w jego zdolności do konstrukcji realistycznej. Rzeczywistość historyczna, skomponowana przez Sienkiewicza, bodaj na manowcach istotnego realizmu, „baśniowa", jest równie rzeczywista dla paru pokoleń.

Tożsamość odtwarzanej rzeczywistości w naszym i jego odczuciu jest jednym z momentów, zapewniających niezmienność naszego sądu o twórcy obrazu.

Jest to ważne i stanowcze stwierdzenie, bliskie ujęciom Wyki.

Wywodom zasadniczym towarzyszy m. in. i dygresyjnie ciekawa rozprawka, wpleciona do tekstu: Sienkiewicz jako batalista. Szereg uwag Zawodzińskiego, potwierdzonych przez niezależne obserwacje Stawara, należy do pozytywów szkicu. Ale korci nas, by wyrazić zdumienie, jak można żądać od pisarza batalisty, by uważał na „rozciągłość oddziału w przestrzeni, długość kolumny marszowej, zaprowiantowanie i zafurażowanie, ubezpieczenie, biwakowanie wojska, jego nieuchronne straty marszowe, zwłaszcza w koniach" ... jakby pisarz-batalista był sztabowcem dyplomowanym! jakby był kiedykolwiek kwatermistrzem pułku! Istotnie, nic nie wiadomo, by Sienkiewicz odczytywał regulaminy wojskowe, w czym zresztą nie jest prawdopodobnie odosobniony w literaturze (wypadnie kiedyś stwierdzić ze zdziwieniem, że Prus otwierał jednak podręczniki strategii ...).

„Sprawę Sienkiewicza" zbadał jeszcze Kazimierz Wyka w obszernej i ciekawie przemyślanej rozprawie krytycznej (Twórczość nr 6). Cały problem uzyskał tutaj „trzy wyglądy", nierównego znaczenia:

Po pierwsze: „Nie ma u nas przykładu drugiego pisarza, który by w sposób równie absolutny i natychmiastowy zdobył posłuch najszerszych mas narodu, a którego znaczenie było by z równą ostrością co pewiem czas podważane."

Po drugie: „Dla innych względów czytelnicy „Trylogii" dali się unieść entuzjazmowi dla tego dzieła, inne motywy na plan pierwszy wysuwa krytyka i historia literatury."

Po trzecie: Podobna rozbieżność między bezwzględną aprobatą czytającego ogółu a wątpliwościami krytyki towarzyszy Sienkiewiczowi i Matejce. „Sprawa Sienkiewicza posiada całkowitą analogię w sprawie Matejki."

Tak patrząc na Sienkiewicza, zastosował Wyka pomysłową metodę, by przywoływać niektóre tylko zastrzeżenia i pochwały: mianowicie zastrzeżenia zwolenników i pochwały przeciwników.

Nie będziemy naśladowali starego Stanisława Tarnowskiego w jego zdolności streszczania cudzych myśli (nie jest to bynajmniej uwaga ironiczna). Na drogach swojego zasadniczego rozumowania, które zresztą ograniczyło się do „Trylogii", autor pokusił się o wyjaśnienie artystyczne, dlaczego to Litwos porzucił współczesność na rzecz wieku XVII. Jest to uboczny rezultat rozprawy, dużej wartości. Natomiast rezultat główny — w analizie „wyglądu pierwszego" — ujmują słowa:

Jest ... cykl Sienkiewicza przykładem zamówienia społecznego, zrealizowanego natychmiast i ponad oczekiwania obydwu stron: twórcy i odbiorców. Jest tworem zupełnej symbiozy pomiędzy pisarzem a określonymi potrzebami czytelników (s. 91). ... ta zgodność jest trwała i nie zdołały jej naruszyć najsłuszniejsze nawet wystąpienia krytyczne (s. 91).

Ażeby objaśnić symbiozę podobnej trwałości, Wyka posługuje się pojęciem „łatwo przyswajalnego artyzmu" (s. 94), rehabilitując po drodze sądy największego (?) werbalisty w krytyce, Antoniego Potockiego. Ustawiając sprawę Sienkiewicza w owych „trzech wyglądach", Wyka znalazł dość możliwości kompozycyjnych, by zbadać niektóre elementy artyzmu Sienkiewicza, rozważyć zjawisko jego sukcesu pisarskiego wśród obcych (w ramach własnej koncepcji „genialnej przeciętności"), dać wreszcie kilka nowych, choć doraźnych uwag o stylu Sienkiewicza (s. 100—1).

7.

Odsuwamy stosy czasopism. Materiał zgromadzony, mimo swej oczywistej niekompletności (czytelnik spostrzegł: tylko dorywczo kartkowaliśmy dzienniki), jest barwny i ostatecznie nieszczupły. Patrzymy na pisarza, który dojrzał do studiów naukowych i o którego po dawnemu wadzą się krytycy i publicyści. Gdy na łamach czasopism odbywa się rewizja jego twórczości, szeregowanie i hierarchizowanie dzieł, w czytelniach coraz nowe roczniki młodzieży sięgają po książki Sienkiewicza. W stulecie swoich urodzin — myślimy o tym zgodnie — jest to pisarz żywy, „mimo wszystko"!

U w a g a. Warunki pracy we Wrocławiu mogą usprawiedliwić luki w materiale sprawozdawczym. Został on zamknięty 20. VIII. 1946. Pozycje, wydobyte z czasopism roku bieżącego (1946), nie otrzymały daty rocznej.

Tadeusz Mikulski.

HENRYK SIENKIEWICZ I WIKTOR BAWOROWSKI

W r. 1934 pomieścił p. Bronisław Nadolski w warszawskim R u c h u L i t e r a c k i m notatkę: S t o s u n k i S i e n k i e w i c z a z U j e j s k i m i B a w o r o w s k i m, przyczym ogłosił 3 listy autora T r y l o g i i do Wiktora Baworowskiego (ur. 1826+1894), znanego tłumacza utworów Byrona, Wielanda, Burgera, Goethego, Schillera, Wiktora Hugo na język polski. Listy owe pochodzą z 3 sierpnia 1889 r., 20 marca 1890 r. i 12 lipca 1894 r. (b. l., str. 146 i 147).

Nawiązując do owej notatki, pragnę nadmienić, że już na szereg lat przedtym przytoczyła G a z e t a L w o w s k a w r. 1890 (w numerze z 16 grudnia) wyjątek z nieznanego zupełnie p. Nadolskiemu listu Sienkiewicza do Baworowskiego w artykuliku: H. S i e n k i e w i c z o p r z e k ł a d a c h W i k t o r a z B a w o r o w a. Do wyjątków z owego listu dodano następujące wyjaśnienie: „Sądzimy, że sprawimy miłą niespodziankę naszym czytelnikom, a oddamy zarazem zasłużony hołd Wiktorowi z Bawprowa, podając do publicznej wiadomości jasny i treściwy sąd znakomitego powieściopisarza". Poza tym żadnych wyjaśnień w notatce tej nie ma, m. i. nie podano zupełnie ani daty napisania listu, ani miejsca, skąd Sienkiewicz go wysłał; nie wiemy także, skąd ten list dostał się do redakcji „Gazety Lwowskiej". Przypuszczać można z wielkim prawdopodobieństwem, że ówczesny redaktor wspomnianego dziennika, około jego rozwoju tak bardzo zasłużony, Adam Krechowiecki (1850—1919) otrzymał ten wyjątek z listu Sienkiewicza od osoby, pozostającej z Baworowskim w bliższych stosunkach.

Na podstawie porównania treści owego listu z listami, ogłoszonymi przez p. Nadolskiego, wynika, że na-

leży go pomieścić po drugim liście, przytoczonym w jego notatce, datowanym z Mediolanu 20 marca 1890 r. (b. l., str. 147), w którym Sienkiewicz zupełnie jeszcze nie wspomina o przekładzie *Don Juana*, dokonanym przez Baworowskiego. Ze względu zaś na to, że wyjątek listu ogłosiła *Gazeta Lwowska* w grudniu 1890 r., można z całą stanowczością oznaczyć rok 1890 jako datę napisania (prawdopodobnie początek grudnia, lub koniec listopada). Natomiast miejsce, skąd Sienkiewicz list wysłał, trudno wobec jakichkolwiek danych ustalić stanowczo.

W ten sposób wspomniany ów list z r. 1890 będzie trzecim z kolei listem Sienkiewicza do Baworowskiego, czwartym zaś listem będzie list z roku 1894, ogłoszony przez p. Nadolskiego, jako trzeci.

Ze względu na to, że urywek wspomnianego listu jest dziś zupełnie nieznany, przytaczam go poniżej w całości:

„Te przekłady pańskie, które czytałem na Helgolandzie, nie pozwoliły mi wyrobić sobie zdania o sile i wszystkich zasobach Szan. Pana, były bowiem zbyt krótkie. Powiem więc otwarcie, zacząłem czytać mniej więcej obojętnie, w przekonaniu, że przekład będzie niezły, może nawet dobry, ale nie wybiegający po za granicę zwykłych niezłych lub dobrych robót tego rodzaju.

Otóż tu nastąpił cały szereg przyjemnych zawodów. Spisuję tak wrażenia, jak ich doznałem. Poprostu więc w miarę czytania formowały się one w ten sposób: „Ależ to niezwykle dobre! Ale to doskonałe! Ale to świetne! — Ależ to jest majster!" Im rzadsze są takie zawody, im częstsze bywają wprost przeciwne, tym więcej jestem Panu zobowiązany.

Krótko mówiąc: używałem. A że pisze do Pana prawdziwy literacki epikurejczyk, więc zrozumie Szan. Pan łatwo, jak mu jest miło, jaki jest rad, że może coś podobnego szczerze napisać. Pan potrafiłeś przetłumaczyć na jezyk polski nie tylko słowa, ale i piękność *Don Juana* — a wobec tej ogromnej i kapitalnej rzeczy, jakieś nieregularności oktawy, zresztą rzadkie, są drobnostką, do której mógłby się chyba przyczepić jakiś suchy pedant — biegły w liczeniu zgłosek, ale niezdolny odczuć duszy utworu. Scena z Julią w części pierwszej, dalej burza morska, głód, dalej pożegnanie się z Haidą, dalej ten obraz wyspy, który widzi Lambro, wracając z wyprawy, sceny w Haremie, wzięcie Izmaiła — robią poprostu wrażenie nie przekładu, ale oryginalnego poematu. „W kopule siedzi dusza", jak mówi Słowacki. Otóż ta dusza oryginalna, bajronowska, siedzi w pańskich oktawach.

Zwłaszcza ten obraz wyspy i tych zabaw, na które patrzy, uważany za zmarłego, Lambro — to są rzeczy homerycznej piękności. Co to za swoboda, co za giętkość języka w ogóle, jak się to wszystko wije po bajronowsku, jak świeci niby wąż kolorowy! Ja się kocham w polskim języku i dlatego, co mnie jeszcze zachwyca w tym przekładzie, to ta copia verborum. Nieraz czytając, doznawałem mimowolnej obawy, która da się wyrazić w słowach: „oj, urwie się!"

Tymczasem — nieprawda! ma, znalazł, użył! A to przecież o niewielu oryginalnych poetach powiedzieć można. Piszę do Pana tak gorąca, może właśnie z tej przyczyny, że piszę pod wpływem owego zawodu. Otwarcie powiadam, że nie spodziewałem się tyle znaleźć, nie spodziewałem się zwłaszcza, że czytając Don Juana, będę przebiegał myślą rozmaite arcydzieła literatury europejskiej i nieeuropejskiej — i mówię sobie w duszy: ach! żeby on np. to albo owo przełożył! Cóż więcej Panu mogę powiedzieć?

Umiem trochę po angielsku, ale nie tyle, żebym mógł czytać utwór tak trudny i wyślizgujący się, jak Don Juana, dlatego z oryginałem Pańskiego przekładu nie zestawiałem, ale na tyle znów jestem sam literatem, o tyle przypominam sobie inne przekłady, że

jestem w zupełnej możności wyczuć całą piękność Pańskiego. Otóż stawiam go w rzędzie arcydzieł polskich przekładów i na tym kończę to, co powiedziałem dotychczas . . .

Powtarzam, że nie jestem i nie będę nigdy pedantem — szukałem duszy i piękności, a tę znalazłem, jak również i świetną, bogatą, barwną aż do podziwu formę.

Chodzi mi o to, żeby pedantyczna krytyka nie przyczepiła się do takich drobnostek i nie starała się zmniejszyć między czytelnikami uznania, jakie się tak słusznie i tak zupełnie Pańskim świetnym przekładom należy!"

Wspomniany przekład Don Juana Byrona, dokonany przez Wiktora Baworowskiego, ukazał się w druku częściowo we Lwowie i Tarnopolu w latach 1863, 1877, 1879 i 1882; w całości nie został ogłoszony z prawdziwą szkodą naszej literatury; zachowany w rękopisie znajdował się do ostatnich miesięcy w Bibliotece fundacji Wiktora Baworowskiego we Lwowie. Z jakich powodów Baworowski przekładu swego nie ogłosił w całości, trudno zrozumieć — nie stanęły tu na przeszkodzie względy finansowe — podobnież poprzednio z Pielgrzymki Czajd Harolda wyszły tylko dwie pieśni w r. 1856 we Lwowie — cały przekład pozostał w rękopisie. W ogóle z przekładów Baworowskiego ukazał się w całości tylko Oberon Wielanda (Lwów 1853).

Przypuszczać można, że zbyt wielkie wymagania, stawiane sobie samemu, wpłynęły na to, że obu wspomnianych przekładów Byrona nie wydał Baworowski w całości.

Nie szczędzono mu uznania w rozmaitych dziennikach i czasopismach — a już do entuzjastycznych wprost głosów krytyki należy tak wysoko stawiający przekład Don Juana sąd Sienkiewicza. Z sądem tym zgodzić się można pod każdym względem — pragnę tylko zaznaczyć, że nikt tak, jak Sienkiewicz, nie podniósł piękności tego przekładu. Ile w tej ocenie Sienkiewicza głębokiego odczucia wartości tłumaczenia, a jakie subtelne, świadczące o niezwykłym wżyciu się w intencje tłumacza, te słowa, przepojone prawdziwą radością, że pojawił się przekład tak piękny, prawdziwa ozdoba naszej literatury. Wśród licznych ocen literackich, jakie wyszły z pod pióra Sienkiewicza, może ta jest jedną z najpiękniejszych.*)

Wiktor Hahn.

*) O Wiktorze Baworowkim por. moją notatkę Biblioteka fundacji hr. Baworowskiego we Lwowie. Wiek Nowy (Lwów). 1921, nr 6068—69, 6071—72, 6075.



Cena zeszytu pojedynczego . . . . zł. 50,—
Prenumerata kwartalna . . . . zł. 150,—
Prenumerata z przesyłką zwykłą . . . . zł. 158,—
Prenumerata z przesyłką poleconą . . . . zł. 167,—

Administracja „Nauki i Sztuki" prosi o kierowanie wpłat **do tysiąca złotych** wyłącznie na konto PKO VIII — 348 Wrocław; **powyżej tysiąca złotych** na konto „Nauki i Sztuki" w Narodowym Banku Polskim w Jeleniej Górze.

Rękopisów redakcja nie zwraca.

Wydawców i autorów uprasza się o nadsyłanie nowości do recenzji w dwu egzemplarzach.

Artykuły do druku muszą być pisane na maszynie, względnie zostaną przepisane na koszt autora.

Zakłady Graficzne W. I. N. W. — Oddział w Jeleniej Górze — F. 10052.


ZAKŁADY GRAFICZNE · WOJSKOWEGO INSTYTUTU NAUKOWO · WYDAWNICZEGO ·
ZG
WINW